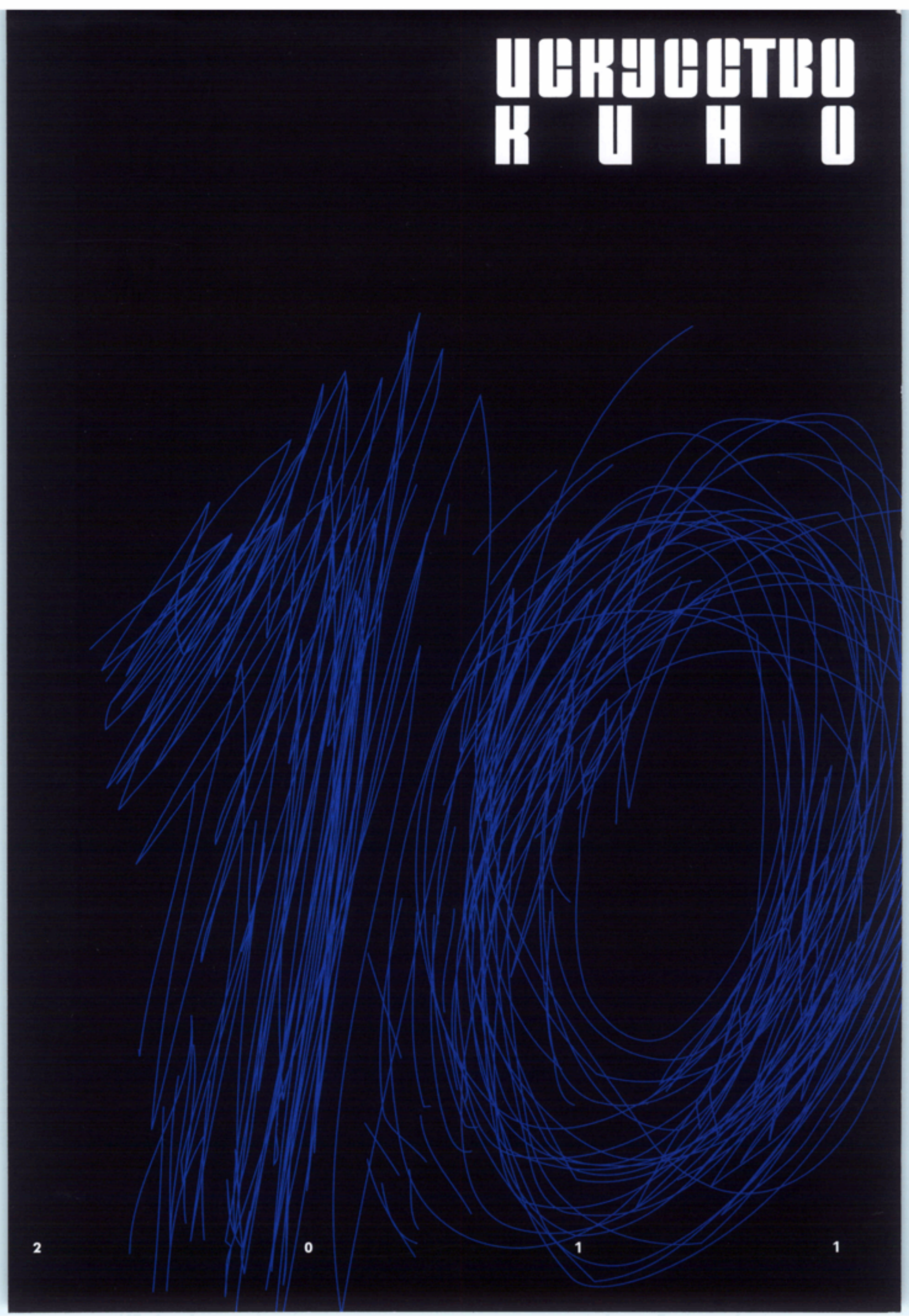
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1

перец

новый телеканал

www.peretz.ru

ДТВ

Указанный логотип является кобрендингом вещаемой телепрограммы СМИ «ТВ Дарьял»

Реклама. Лицензия Серия ТВ № 13155 от 06.03.2008 года.

По традиции № 10 посвящен одному из главных мировых фестивалей — Венецианскому. Как и во все предыдущие годы, кино становится на нем частью общего культурного процесса, и потому Мостра, соседствующая с Биеннале современного искусства, тоже по традиции, вписывается нами в единый контекст (рубрика «Репертуар»). О том, как смотрится в этом контексте наша Московская биеннале, о кураторских принципах, тенденциях и тупиках ее организации и особенностях ее восприятия читайте в рубрике «Опыт».

Самым значимым событием Венеции-2011 стала премьера фильма Александра Сокурова «Фауст», награжденного «Золотым львом». Рубрика «Здесь и теперь» содержит не только рецензию на это выдающееся произведение мастера, но и статьи, анализирующие другие незаурядные трактовки фаустовской темы в мировом искусстве. Благодаря этим материалам в прочтении крупнейшей работы Александра Сокурова возникает еще один интересный ракурс: фильм встает в ряд классики мирового искусства и литературы. Несомненно, приближает нас к пониманию картины и сценарий Юрия Арабова, который мы публикуем в «Чтении».

Рубрика «Имена» представляет режиссера Стива Маккуина, чей фильм «Стыд» был признан в Венеции одним из ярчайших открытий фестиваля.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №10/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
Дьяволиада по доктору Фаусту
«Фауст», режиссер Александр Сокуров

10
АНТОН ДОЛИН
Фауст, пациент
Тезисы к трактату в десяти главах

23
ИННА КУШНАРЕВА
Коль с Фаустом тебе не повезло…
Фигура Фауста от Средневековья до авангарда

РЕПЕРТУАР

33
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Повседневность экстрима
Венеция-2011

40
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Доказательство от противного
«Химидзу», режиссер Сион Соно

43
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Против капитуляции
Cut, режиссер Амир Надери

48
ОЛЬГА ШАКИНА
Герой и пустота
«Мартовские иды», режиссер Джордж Клуни

51
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Ветер, который качает вереск
«Грозовой перевал», режиссер Андреа Арнольд

54
СТАС ТЫРКИН
Без грязи
W.E., режиссер Мадонна

57
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Двойники
«Альпы», режиссер Йоргос Лантимос

61
АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ
В ракурсе антиподов
«Да здравствуют антиподы!», режиссер Виктор Косаковский

КОММЕНТАРИИ

65
СЕРГЕЙ ЭРЛИХ
Mythistory, или Как сделана историческая память

ИМЕНА

71
СТИВ МАККУИН:
«Кино должно остаться в живых»
Беседу ведет Питер Негт

72
Зарубежная пресса о фильмах Стива Маккуина

83
СТИВ МАККУИН
Портрет художника в вопросах и ответах
Вопросы задают Розана Гринстрит, Лора Барнетт

РАЗБОРЫ

87
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Comedy of remarriage: от мифа к роману

ОПЫТ

95
ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ — МАРИЯ КРАВЦОВА
Страна, сдаваемая в аренду
Контекст художественного высказывания

ПУБЛИКАЦИИ

101
БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ
Мое прекрасное наваждение
Фрагменты книги

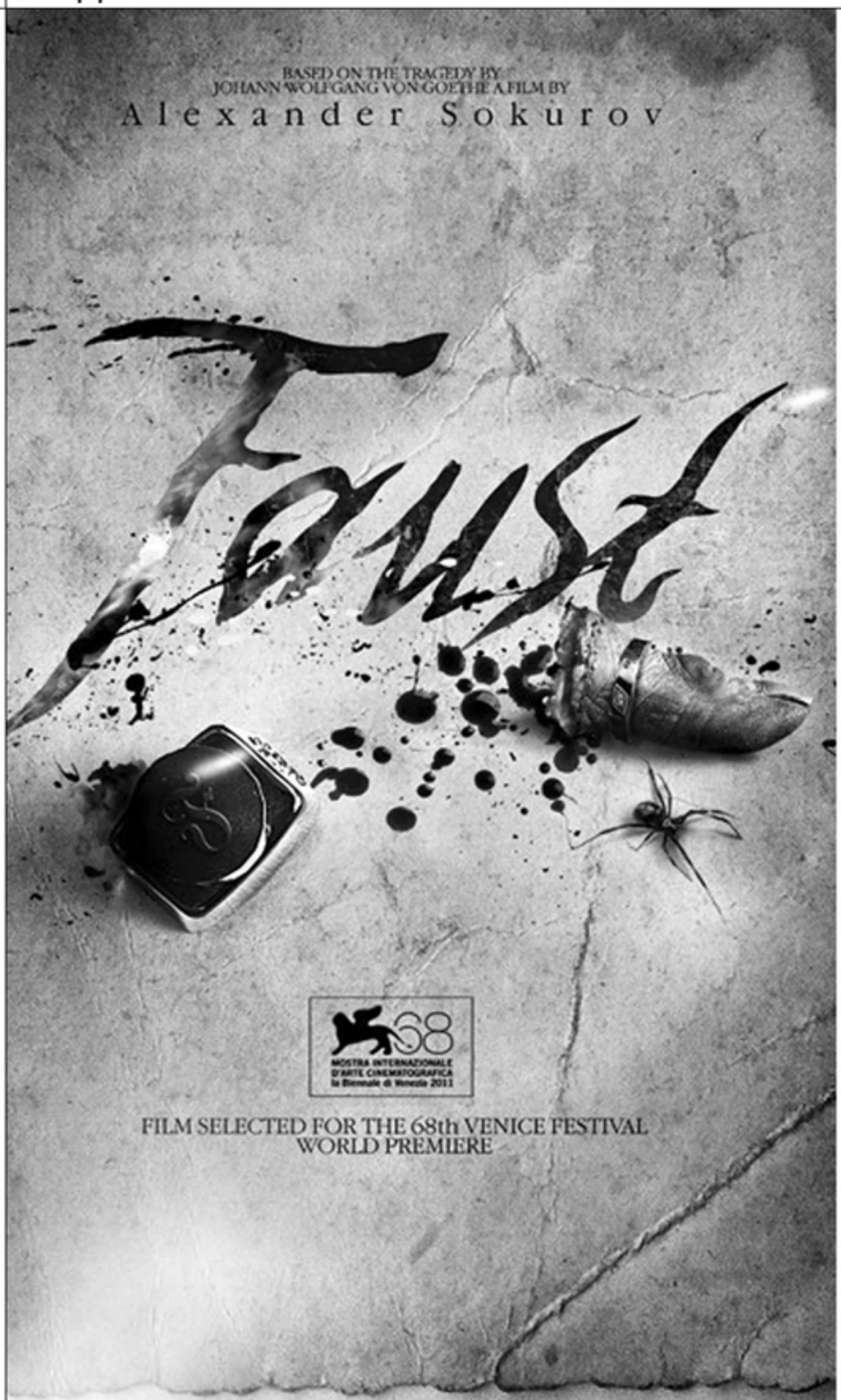
ЧТЕНИЕ

121
ЮРИЙ АРАБОВ
Фауст
Сценарий

147
ОАТТО ЛАПТЭ
Никто нигде
Сценарий

SUMMARY

174


BASED ON THE TRAGEDY BY
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE A FILM BY
Alexander Sokurov
FAUST
68
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2011
FILM SELECTED FOR THE 68th VENICE FESTIVAL
WORLD PREMIERE

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

Дьяволиада по доктору Фаусту

ВЕНЕЦИЯ -2011

Последний акт кинематографической тетралогии Александра Сокурова разворачивается в трудно идентифицируемом времени и пространстве. И хотя сам режиссер в интервью обозначил свой концепт эпохой автора и гётевской Германией, нам открывают некую праэпоху. Ее образ навеян картинами знаменитого художника Карла Шпицвега, запечатлевшего жанровые сцены и пейзажи немецкого города середины XIX века. Характерные черты в изобразительной структуре фильма (художник Елена Жукова, художник по костюмам Лидия Крюкова) приобретают гиперболическое значение и провиденциальный смысл: на экране эпоха, завершающая гуманистическую традицию существования человека в добротной и благорасполагающей среде. Поэтому ни тепла, ни мягкого юмора немецкого бидермайера — «золотого века» пленэрной живописи — в картине нет.

Здесь размыты приметы быта: брейгелевские типы и сказочные дамы (одну из них без слов играет Ханна Шигулла в великолепно гротескном головном уборе — то ли инопланетном, то ли от племени майя), прачки и лекари, солдаты и студиозусы шастают по темным углам и замкнутым каменными стенами человеческим скопищам. Это не столько старогерманские улочки и площади, сколько колеи средневековых мистерий, связывающие дорожки замка с лесными тропами, горячие источники, бьющие, словно из преисподней, с обледенелыми топями и скалистыми кряжами. Средневековый аскетизм и буржуазная вещность к финалу облетают как личины вечности. Так, одежда Фауста к финалу теряет социальный статус: визитка и шапочка кабинетного ученого сменяются рыцарскими доспехами, но и они отбрасываются за ненадобностью — рубище странника более всего подходит к пустоте безжизненного холодного пейзажа в картине конца света или конца души. Все эти преображения курируют прислужники дьявола. Впрочем, дьяволовы ли это козни, или все свершается по воле самого доктора Фауста, остается непроясненным. Во всяком случае, никакой тяжбы злых духов с божьим промыслом, никакой романтики дьявольского соблазна — молодостью и любовью невинной девушки — и уж, тем более, ужасного разгула нечистой силы на Брокене в фильме нет и быть не может. Как нет и обаятельного поборника злых сил, оттеняющих исконное Добро, — Мефистофеля.

«Фауст». По мотивам трагедии Иоганна Вольфганга Гёте. Автор сценария Юрий Арабов. Режиссер Александр Сокуров. Оператор Брюно Дельбоннель. Художник Елена Жукова. Художник по костюмам Лидия Крюкова. Композиторы Андрей Сигле, Александр Зламаль. В ролях: Антон Адасинский, Йоханнес Цайлер, Изольда Дихаук, Ханна Шигулла, Максим Мехмет, Антуан Моно мл., Георг Фридрих, Флориан Брюкнер, Ева-Мария Курц, Стефан Вебер. Proline Film. Россия — США — Германия — Франция — Япония — Великобритания — Италия. 2011.

Слабое, бесполое существо со стертыми чертами не лица — мордочки, с лысым черепом и рыхлым ватным телом со свиным хвостиком — его раздевают и запускают, как неведому зверушку, в пруд к женщинам — никак не похож на дьявола-искусителя. Это нечто вроде гомункулоса, только что не выращенного в колбе. Гомункулоса, ничтожный плод ученых потуг, нам тоже покажут в руках сбитого с ног и с панталыку Вагнера, эпигона и восторженного ученика доктора, покажут разбитую колбу и умирание искусственной, но живой и жалкой плоти — уязвимой и нежизнеспособной. Как и этот Мефисто.

Нет, дьявол сокуровского «Фауста» в исполнении Антона Адасинского, основателя и протагониста пластического театра «Дерево», культового питерского коллектива 90-х годов, ныне обосновавшегося в Германии, не похож ни на одного из знаменитых Мефистофилей прошлого и настоящего. Никакого шаляпинского саркастического величия или зловещего пафоса Эрнста Поссарта, знаменитого немецкого актера, игравшего эту роль по всему миру в конце XIX века. Тем более ничего от «трагического клоуна, дьявольского Пьеро», как назвал его в своем романе Клаус Манн, Густафа Грюндгенса — Гамлета в образе Мефисто «третьего рейха». Ничего и от его демократичного антагониста и современника — Мефистофеля Эрнста Буша. Это были Мефистофели, выходившие в главные герои гётевской трагедии. Но уже разноликие воплощения черта из спектакля Петера Штайна 2000 года не затеняли, но лишь отражали метания Фауста, а в недавних постановках Михаэля Тальхаймера Мефистофель — циник и повеса, завсегдатай молодежных тусовок, наперсник своего земного протеже и слуга высшего потустороннего хозяина.

Вообще все варианты немецкого дьявола, казалось бы, уместные в фильме, разыгранном при участии европейских актеров, отринуты. Бессильный дьявол-урод из фильма Сокурова уже давно сделал свое дело и превратился в бледную немочь, в атавизм больной, преступной человеческой совести, а также в катализатор вечного эксперимента и произвола тщеславного бесцельного знания. С этими грехами уже давно научился жить и действовать сокуровский Фауст, которого сыграл австрийский актер Йоханнес Цайлер с аутичной сосредоточенностью на каждом новом явлении. Ему нужны лишь средства — попросту деньги. Поиск истины и смысла Бытия давно перестал быть целью, а Дело и Движение дают лишь побочный результат, подобно алхимическому пороху вместо золота.

Деньги становятся начальным двигателем поступков доктора, прямо приводящих его в каморку ростовщика-дьявола. Фауст закладывает последний перстень — «философский камень», чтобы купить материалы для своих опытов. У него нет денег даже на чернила, чтобы подписать договор с дьяволом, поэтому роспись — кровью. Договор-то малограмотный, способ завладения душой допотопный. Поэтому Фауст ни в этот договор, ни в этого дьявола не верит, как и полагается интеллектуалу во все времена. В фильме у такого безверия есть еще один аспект — насмешка аморалиста, который мнит себя хитрее черта, и, уж во всяком случае, искушеннее. Правда, он не понимает, как этот нетопырь, выпив целую склянку с цикутой, приготовленной для самоубийства, остается цел: только живот побаливает, так что дефекация в церкви для него физиологическая необходимость. И это ему, видно, не впервой.

Необъяснимые аномалии физической жизни Сокуров показывает как потерю нормы и цели жизни нравственной, как знаки темной дьявольской силы, проникшей в реальный живой мир. В «Днях затмения» такие знаки окружали мятущегося молодого героя: мертвец в анатомическом театре разговаривал, соседский ребенок глотал иголки, и ничего в его внутренностях не обнаруживалось даже с помощью рентгена. В «Камне» вышедший из могилы любимый писатель мировой интеллигенции А.П.Чехов или его призрак ужинал с молодым охранником чеховского дома-музея нехитрыми харчами скудных постсоветских 90-х. Эмма Бовари в фильме «Спаси и сохрани» закладывала душу ростовщику — тот же образ дьявола, — чтобы купить подарки лю-

бовнику. И сама оборачивалась красноглазым демоном. Перверсия героя не следствие, но причина контакта с Тьмой. В «Фаусте» этот мотив вырастает в главную тему фильма. По кругам здешнего земного ада, населенного многочисленными деятельными и колоритными персонажами, водит нас не черт, а Фауст. Фауст — источник и мишень дьявольских козней.

Конечно, никто не ждал от Сокурова, отрицающего в принципе экранизации литературных произведений, следования за сюжетом или текстом поэмы. Немецкий язык фильма и русский закадровый перевод, который чита-

«Фауст», режиссер Александр Сокуров

ет сам режиссер, создают особый эффект отстранения. В сценарии Юрия Арабова дана вольная разработка фаустовской темы, инспирированная гётевской поэзией. Еще вольнее и в то же время пристрастнее ведет эту тему режиссер, насыщая ее новыми вариациями, мотивами, отбрасывая хрестоматийные повороты, но оставаясь в границах поэтического кода. Так лирическая ламентация из экспозиционного монолога героя оставлена в небольшом четверостишье, которое в суете насущных забот, точно вздох, вырывается у голодного Фауста: «Бог, обитающий в груди моей, влияет только на мое сознанье. На внешний мир, на общий ход вещей не простирается его влиянье». Эти же фразы, как заклинание, шептал у одра умирающей матери герой фильма «Мать и сын».

Тема бедности никогда так остро не звучала в интерпретациях «Фауста». Сокуров возвел ее в гиперболический масштаб диспропорций деятельности и заработка, особенно понятный в сегодняшней России. В фильм введен отец Фауста, похожий на дремучего колдуна, практикующий лекарь, помогающий при всех болезнях, не знающий отдыха в борьбе с физическими недугами. Денег он Фаусту не дает не только потому, что не сочувствует амбициозным и бесплодным опытам сына. Денег нет и у него — что взять с бедняков, приходящих в больницу. Он ничего не ищет, он несет свой крест: врач не может не лечить. «В начале было Дело» — этот фаустовский постулат не более чем самопародия или пародия на Творца, чье творение, по мнению Мефистофеля, не годится никуда. Настоящая работа есть личное, ничем и никем не поощряемое предприятие каждого. Внешний мир интересуется ею только через посредство дьявола. Прежде это было парадоксом, а теперь доказано — как сказал бы Гамлет. В знаменитой сказке 1940 года Евгения Шварца «Тень» Принцесса спрашивала Ученого, глядя на его убогое жилище: «Вы нищий?» «Нет, я ученый», — тот с достоинством отвечал.

Ученый доктор Фауст в поисках души потрошит труп, но натыкается на одни только слизкие внутренности. Органа души он не находит, и с этого судорожного копания в человеческих останках начинается фаустовский сюжет фильма — с шоковой сцены анатомического театра, где разъятый и вздернутый, как на дыбе, труп предстает жертвой посмертных пыток. В другом эпизоде в больнице отец Фауста, лекарь, что-то проделывает с живой женщиной на гинекологическом кресле, что явно доставляет ей удовольствие. Одержимость телесностью, в которой ищут причину и средство контакта с миром,

«Фауст»

Сокуров показывает как инфантильный порок человека и человечества — с гротескной и почти пародийной отвлеченностью, точно это божественная насмешка. Гётевская трагедия разрешается в жанре «божественной комедии». Здесь вспоминается персонаж из фильма «Скорбное бесчувствие» по пьесе Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца», придуманный режиссером и сценаристом как олицетворение шовианских парадоксов о медицине. Доктор Найф вырезал собственный глаз, чтобы поправить Творца, давшего человеку слишком много органов. Полное безумие и дьявольское самоуправство как метод диагностики и лечения. Карикатура на Фауста из раннего фильма Арабова и Сокурова.

Нелепо искать бессмертную душу, если человека рассматривать только как тело — мертвое или живое. Тогда и умертвить себя не велика задача, раз все нужды собственного тела разрешает яд. Но присутствие дьявола, пусть убогого и немощного, показывает, что не все проблемы исчерпываются смертью тела. И хоть уже составилась очередь из охотников заложить душу, так что заполучить ее не проблема для черта, все же человеческая душа еще чего-то стоит. Для Фауста она ничего не стоит: где она — нет нигде, ни в одном уголке живого существа. А вот черт знает, что будет продолжение...

Пространство сокуровской фаустианы — это траектория замкнутого в рамки средних планов пути, пронизанного проходами, арками, лестницами, входами и выходами, не ведущими никуда. Это пространство тупиковое и движение в нем ложное. Известный французский оператор Брюно Дельбоннель снимает «натуру» как павильон, а интерьер как перепутье. Это жизнь «на юру», в привычном тревожном хаосе перемен и знаков, где наперерез человеку ступает цапля, хозяйка здешних мест, любимый персонаж многих сокуровских фильмов — «болотная птица», как говорят в «Скорбном бесчув-

ствии». Где в смене мест равноправны люди и животные, точно вечные странники. Сокуров любит снимать движение экипажей и похоронных процессий — ритуальное движение к неведомому приделу. Здесь это похороны Валентина, где впервые сплетутся руки влюбленных Фауста и Маргариты, идущих за гробом к кладбищенской ограде. В толчее тел и явлений нераздельны обыденность, чудо, смерть. В погребке Ауэрбаха вилкой пробивается в стене винный источник и той же вилкой Фауст из-под руки ростовщика-дьявола убивает Валентина и не верит, что тот умер. В этом обытовлении пьяной суеты убийства очень много от сегодняшнего дикарства и безответственности. Ловушка дьявола в том и состоит, что человеческая жизнь обесценивается и легко списывается на произвол случая — такова цена цивилизаторского бума, сниве-лировавшего природный — Божественный цикл.

Природная стихия заключена в четко обозначенные границы. Лес без верхушек, обрамленные водоемы: что купальня на торговой площади, что лесное озеро — сфера не Божественного промысла, но человеческой воли и желания. В озеро погружаются, как в нирвану, влюбленные Фауст и Маргарита, и это не прорыв в свободные эмпиреи, но падение тел с высоты в водную постель. Прорыв — эмоциональный и драматургический — в фильме Сокурова дан до этого падения, когда на высоком берегу встречаются взглядами герои. Это суперкрупные планы лиц — прекрасного сияющего девичьего и сумрачного стертого мужского. Здесь в кинодрайве наступает пауза, сокуровская пауза, какую только этот режиссер умеет наполнить сокровенным смыслом, безмолвным посланием и нашим зрительским бесконечно длящимся переживанием — точно это наше, а не героев свидание. Свидание с мирозданием. Нам словно открывают тайну человеческих притяжений в пространстве без времени. В вечности.

Сцена в комнате Маргариты тоже напряжена такой паузой. Не любовные объятия, не ласка, не страсть царят в кадре, а неподвижный на кровати девичий корпус, крупно показанный нижней частью, интимным центром женственной сути. Разглядывание спящей обнаженной — ювенильный комплекс фаустовского любопытства. Как только оно удовлетворено, Фауст заторопился дальше — в путь с чертом. А в комнате с ложем любви и смертным одром матери деловито суетятся нетопыри и вурдалаки, не взрослые и не дети — безликие нелюди, лемуры. Спящая Маргарита оставлена на их попечение. Странность этой картине придает ее откровенная театральность, какая-то метерлинковская сказочность.

Ни грех детоубийства, ни мука раскаяния не вошли в идейное поле фильма. Ангельское явление в образе Маргариты (редкостный ныне тип целомудренной ясной красоты в облике актрисы Изольды Дихаук) не замутнено виной, хотя в своей исповеди, подстроенной дьяволом — вместо священника в церковной исповедальне был Фауст, — она признается в своей нелюбви к матери. Выведав хитростью секрет Гретхен, Фауст, как бы одобряя ее, признается, что и он не любил свою мать. Слишком она была поглощена своей жизнью, поэтому ничего, кроме смерти — устранения помехи, — в желаниях сына не заслужила. Мать девушки опутана коварством ростовщика, подносящего драгоценности, но не обманута им. Происки дьявола ей знакомы, но она и не отстраняется от них. Опыт говорит ей, что они неизбежны, хоть и смертельны.

Пожалуй, это самый главный грех в новой версии «Фауста»: отказ от матери, от предтечи как от помехи на своем пути. Распад связей семьи, поколений, мироустройства перестал быть сферой дьявольских происков: это стало общепринятой нормой существования. Сокуров не однажды в своих фильмах создавал идеальную мифологему — художественную модель единства и нерасторжимости исконных уз: «Мать и сын», «Отец и сын», есть замысел «Брат и сестра». Здесь корень сокуровского замысла. Ученый, созидатель, человек идеи становится разрушителем и чудовищем, когда жертвует человеческими связями настоящего и прошлого даже во имя будущего. Собственно, этого бу-

дущего у него и нет, он остается один на остывшей засасывающей почве, среди кипящих неживых гейзеров — без людей. Так кончают все сокуровские кинематографические деспоты: Гитлер, провозгласивший, что смерти, а значит, расплаты нет, Ленин, превратившийся в больное животное, Хирохито, в душе уверенный, что он действительно Солнце... и сдавший на откуп огню столицу. Наверное, это ад.

АНТОН ДОЛИН

Фауст, пациент

ТЕЗИСЫ К ТРАКТАТУ В ДЕСЯТИ ГЛАВАХ

Он действительно был доктором. Врачевал, спасал людей от чумы, а когда надоело, заделался доктором астрологии и чернокнижия. Потом Фауст задумался, не болен ли он сам. Начиная с трагедии Кристофера Марло, первой значительной литературной обработки фаустовской легенды, этот сюжет — не что иное, как история болезни общества и человека, который в нем живет. А фильм Александра Сокурова — первый диагноз этому немецкому пациенту, поставленный в XXI веке.

I. «Золотой лев»

> Вскоре он увидел Венецию. Немало удивился, что она почти отовсюду окружена морем. Смотрел он, как сюда привозят на кораблях товары и припасы, какие только потребны для человека, и подивился, что в таком городе, где почти что ничего не произрастает, тем не менее все имеется в избытке.
>
> ***«Народная книга о докторе Фаусте»***

«Золотой лев», присужденный в Венеции сокуровскому «Фаусту», крайне важен для России: нам редко достаются столь серьезные поощрения международных фестивалей. Первый значимый приз Сокуров получил в год шестидесятилетия за фильм, который считает итоговым. Для Мостры награждение «Фауста» тоже существенно: подтверждена ее верность российскому кино (когда-то директор смотра Марко Мюллер открыл фильмы Сокурова Европе, впоследствии их продюсировал). Концепция кристально ясна: бескомпромиссное авторское высказывание предпочтительнее любых, даже самых виртуозных форм арт-мейнстрима, принципиально обойденных призами. Кстати, «золото» Сокурову присудил представитель именно такого доступного и броского кинематографа — венецианский призер 2009 года Даррен Аронофски.

Сокуров литературоцентричен. Его фильмы основаны на текстах Платонова и Достоевского, Шоу и Флобера, его бессменный сценарист Юрий Арабов — серьезный писатель. В последнее десятилетие именно «книжность» выключала режиссера из актуального контекста: кинематограф пытался пробиться к реальности. Но Венеция-2011 ознаменовала капитуляцию

реалистов — экранизациями оказались почти все заметные фильмы программы, и метаэкранизация Сокурова — триумф литературы.

В последние годы назрела необходимость в глобальных произведениях, претендующих на высказывание о состоянии мира, в magnum opus великих мастеров. На фестивалях, раньше награждавших локальные, концептуально маленькие картины («Сестры Магдалины» и «Натюрморт» в Венеции, «4 месяца, 3 недели и 2 дня» и «Класс» в Канне), стали давать призы большому кино — «Белой ленте» Михаэля Ханеке, «Туринской лошади» Белы Тарра, «Древу жизни» Терренса Малика. В этот ряд вписывается и «Фауст».

«Фауст»

Внезапная актуальность Сокурова отозвалась на Венецианской Биеннале того же года. Германия, получившая приз за лучший павильон в Джардини, превратила просторное помещение в средневековый собор — с алтарем, распятием, исповедальней, ракой с мощами, только вместо Всевышнего в этом храме воспевался художник Кристоф Шлингензиф. Место витражей занимали проекции видео с его участием, а вся инсталляция оказалась медитацией на тему его болезни (ушедший в прошлом году из жизни Шлингензиф посвятил несколько значительных работ своей раковой опухоли). Слияние в одном пространстве святого и профанного, вечного и сиюминутного, всеобщего и частного, повседневного и ритуального — тот рецепт, по которому сделан и «Фауст».

Могут ли подобные рифмы быть случайными? Через неделю после окончания Мостры в столице Германии завершался Берлинский музыкальный фестиваль, запланированным апофеозом которого стало исполнение в Большом зале филармонии Восьмой симфонии Малера — той самой, вторая часть которой основана на финале «Фауста» Гёте, где герой возносится в Рай. В многоголосице мистических стихов самому Фаусту не отведено ни одной реплики — бывший доктор распыляется на мелкие частицы, развеществляется в небесных сферах. Одновременно в рамках того же фестиваля в Малом зале исполняли «Прометея» Луиджи Ноно — не только важнейшего композитора конца XX века, но и венецианца, в главном произведении которого герой трагедии Эсхила разделен на десятки инструментов и голосов, превращен из персонажа в стихию. В точности, как герой Сокурова, окруженный бесконечными отражениями и двойниками, каждый из которых — немножечко Фауст.

II. Время

Ф а у с т. По рукам!
Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.
Иоганн Вольфганг Гёте. «Фауст»

Был и третий «Золотой лев», также присужденный на Биеннале, частью которой является Мостра. Его получили «Часы» Кристиана Марклая. 24 часа, разложенные на киноцитаты с часами в кадре, синхронизированные с реальным временем, — точная метафора, показывающая опосредованность и субъективность восприятия времени современным человеком и кинематографом. Как тут не вспомнить о Сокурове, бесконечно замедленные кадры которого — от «Одинокого голоса человека» до «Камня», от «Тихих страниц» до «Матери и сына» — есть не что иное, как Фаустова остановка мгновения?

«Фауст»

«Фауст» начинается с погружения в глубину культурного времени: снятый с птичьего (или ангельского) полета сказочный город, панорамы которого на-

поминают не только о картине Альбрехта Альтдорфера «Битва Александра», но и о прошлом оператора Брюно Дельбоннеля, снимавшего «Амели» и шестую часть «Гарри Поттера». Позднее станет ясно, что место действия отсылает к Гофману, соединяя в одном пространстве архаизмы и приметы просвещенного девятнадцатого столетия — важнейшего культурного периода для Сокурова, когда прогресс достиг своего пика, еще не приведя человечество к мировым войнам и технологическим катастрофам. Две самые значимые экранизации режиссера отсылали зрителя к главным книгам позапрошлого века — «Преступлению и наказанию» и «Мадам Бовари». Фауст Сокурова — ровесник Гёте, он носит цилиндр и сюртук. А пейзажи этого «Фауста» ближе к Каспару Давиду Фридриху — главному романтику немецкой живописи, чем к Альтдорферу.

Впрочем, время зыбко, сквозь него можно провалиться и в предшествующие эпохи. Предвещая явление Маргариты, на сцену выходит ее травестийный двойник — самопровозглашенная жена дьявола, безымянная городская сумасшедшая в исполнении Ханны Шигуллы: ее причудливые шляпы и несуразные кринолины — напоминание о Ренессансе (по словам черта из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, — «хорошее время, чертовски немецкое время», когда Реформация утопила в крови полконтинента). Следом идет сама Гретхен: Изольда Дихаук — вылитая Мадонна с полотен Лукаса Кранаха. Или Ева? Или сама Венера? Когда она входит в собор, мимоходом гладит притулившегося в углу кролика, живую цитату из Дюрера. А от него — прямая дорога к средневековым инферналиям Босха, жадно заглядывающим в окошко комнаты, где Фауст лишает невинности Маргариту. Теперь трудно удивиться, что спутник доктора напяливает на него железные доспехи, а потом принуждает сесть на коня. Темные времена настали.

Это не мистериальная символика, а очень конкретный образ. Покинув научные лаборатории, человек продает душу дьяволу и добровольно возвращается в Средневековье, когда людей и книги сжигали на кострах. В XX и XXI веках в этом процессе флагманами выступали немцы и русские — не случайно «Фауст» сделан русскими кинематографистами, но с немецкими актерами и на немецком языке.

Фауст купил себе вечную жизнь, чтобы успеть пережить эту метаморфозу и поучаствовать в ней.

III. Бессмертие

Грозно Фауста в бой ты зовешь, но вотще!
Его нет… Его выдумал девичий стыд;
Лишь насмешника в красном и дырявом плаще
Ты найдешь… И ты будешь убит.

Николай Гумилев. «Маргарита»

С первой картины Сокуров — летописец смерти. Поворотный круг всемирной сцены, жернова, перемалывающие любую судьбу, трудно и медленно крутят анонимы в хроникальных кадрах «Одинокого голоса человека». В мистерию превращается смерть Эммы Бовари в «Спаси и сохрани»: вместо потолка в ее спальне — звездное небо, и хоронят ее в трех гробах, превращая церемонию прощания в чудовищную гиперболу. Провожает в последний путь отца и встречает из загробного мира призрак Чехова герой «Круга второго» и «Камня». Вечный студент из «Тихих страниц» готов забыть и о процентщице, и о невинно убиенной Лизавете, наблюдая за ритуальным самоубийством жителей призрачного Петербурга. «Мать и сын» и вовсе не что иное, как колоссальный реквием.

Из фильма в фильм Сокуров оплакивает распятие человека на крестовине Истории, обрекающее индивидуум на бесследное исчезновение, на забвение, на потерю лица и имени (такая участь ждет даже Чехова, которого без пенсне не узнает смотритель его дома-музея). Но с «Молохом», первым филь-

мом тетралогии о природе власти — цикла, по утверждению режиссера, задуманного давным-давно, сразу после запрета «Одинокого голоса...», — мы ступаем на иную территорию: не смерти, но бессмертия. Ни Гитлеру, ни Ленину, ни Хирохито не даровано благословенного забвения и небытия. Даже посмертно они остаются «вечно живыми», развеян ли их прах по ветру, сохранена ли мумия в мавзолее. Бессмертие для них — проклятие, вечная адова мука, докучливо монотонная и невыносимая.

Смерть нередко была для персонажей Сокурова панацеей от всех мук и бед, а еще и средством познания. Словами из платоновского «Чевенгура» режиссер, сам читавший закадровый текст, провожал рыбака из «Одинокого голоса...» на дно реки Потудань: в гости к рыбам, чтобы узнать у них тайну небытия. Гитлер же, Ленин или Хирохито этого знания лишены. Они на склоне лет подобны детям или впавшим в детство старикам, переставшим понимать, что творится вокруг, и, тем более, не способным поверить, что они сами эти механизмы запустили. Для дьявола смерти нет. Вот подменяющий Нечистого ростовщик хватает без спросу с полки в доме Фауста пузырек с ядом, припасенным хозяином про запас, и залпом его выпивает. Последствия? Вздутие живота, приступ диареи — и не более.

Препарирующий трупы Фауст не столько одержим жаждой познания, как у Гёте, сколько погружен в мысли о бренности всего сущего. Страх превращения в тело, в кусок мяса на столе другого патологоанатома, парализует его: «Я еще не умер!» — кричит он в ярости своему ассистенту Вагнеру, когда тот по ошибке протирает руки учителю не водой, а формалином. С ужасом наблюдая за гробовщиком, чинно шествующим по мостовой в компании со священником, Фауст постоянно натыкается на похоронные процессии — и оказывается зажат в узком туннеле между людьми, несущими гроб, и торговцами, везущими в телеге куда-то (очевидно, на убой) свиней. В такой же толчее, под тесными сводами кабака, он убивает Валентина: незаметно для всех, случайно, даже не ножом, а вилкой, — пока товарищи испускающего дух солдата ломятся за дармовым вином, исторгнутым фокусником из стены питейного заведения. Прольется вино — все бросятся за ним наперегонки, прольется кровь — никто не обратит внимания.

Валентин, встретив Фауста уже после смерти, поблагодарит того за смерть. Перейдя этот рубеж, он понял, что стал счастливее. Бессмертие же Фауста — не награда за отданную душу, а наказание за убийство невинного. Совершив его, доктор перестает бояться смерти: соблазняет Маргариту на похоронах брата и овладевает ею в спальне, где на соседней кровати лежит тело отравленной по его приказу ее матери. Языческий ритуал: убей другого, продли жизнь себе.

Меж тем, по версии Сокурова, Фауст не становится моложе; гётевская сцена в кухне ведьмы пародируется в кухне самого доктора, где Вагнер делает ему крапивные ванны для ног. Театральный артист Йоханнес Цайлер — воплощение силы и беспокойной энергии, мужчина в расцвете лет, только-только входящий в кризис среднего возраста. Однако остановка мгновения и для него вопрос животрепещущий. Знакомое с первых картин Сокурова и доведенное до резкого художественного приема в «Матери и сыне» патологическое растягивание пропорций экранного изображения становится в «Фаусте» знаком застывшего времени, «момента истины». Впервые мы переживаем его в лавке ростовщика (первая встреча героя то ли с самим дьяволом, то ли с его уполномоченным агентом), затем оно настигает нас в сцене знакомства с Маргаритой, не случайно воспроизводящей один из шедевров Кранаха, «Источник вечной молодости». Когда Маргарита приходит к Фаусту домой, лица влюбленных замирают в выразительных tableaux vivant, и если мужчина становится в этот миг похож на демона или зверя, то женщина имитирует благость и святость лика с раннеренессансного полотна. Впрочем, ненадолго — до эпизода плотского слияния, после которого еще живая, но уже неподвижная, застывшая в колдовском сне Гретхен становится для Фауста очередным телом на анатомическом столе.

С этого момента ему нет покоя. Не лежится на кровати рядом с женщиной, не сидится в седле: он карабкается на горы, идет вперед, дальше и дальше, по бездорожью. Как гейзер, взрывающийся и вновь утихающий, он обречен выплескивать энергию в пустоту, раз за разом. Куда? Ответ известен. Фабула «Фауста» Сокурова воспроизводит первую часть поэмы Гёте, поскольку ее вторая часть уже воплотилась в предыдущих частях тетралогии. Действие раскручивается в обратном порядке, создавая ощущение движения по кругу — теперь замкнутому благодаря «Фаусту», универсальному приквелу к циклу о людях власти.

Полный сюрреалистически искаженных планов «Молох» — не что иное, как картина посмертной жизни Фауста-Гитлера. В «Тельце» Фауст-Ленин сыгран тем же актером в предсмертном бреду, ослепший, мнящий себя окруженным городом-садом и возвещающий миру наступление утопии, в то время как лемуры роют ему могилу. Молчаливый свидетель Сталин — чем не Мефистофель? В «Солнце» чуть более молодой Фауст-Хирохито никак не может понять, удалось ли ему победить в призрачной войне с противником. В такой же битве герой Гёте с помощью дьявольских хитростей одерживал верх над врагом, обеспечивая триумф другому Императору, а в награду получал клочок земли у моря. Недаром Хирохито — повелитель островной державы, недаром с таким интересом исследует подводную фауну: были такие же слабости и у Фауста, спускавшегося в пучины вод.

Наконец, энергичный, еще молодой Фауст Цайлера, у которого все впереди. Годы, столетия вечной жизни — и никакой надежды на смерть.

IV. Мертвые души

Ф а у с т.
Когда бы труп смеяться мог, поверь,
Он вдруг расхохотался бы пред нами:
Кромсаем тело мы, хотим теперь,
Когда он мертв, про жизнь узнать ножами!
Николаус Ленау. «Фауст»

Сделка между Фаустом и Мефистофелем не могла бы состояться, если бы не вера в существование души. Плотских мук доктор не боялся — Люцифер обещал, что в загробной жизни подарит ему металлическое тело и спасет от адских пыток.

У Сокурова доктор сам несет душу в ломбард ростовщику, а тот долго отказывается. Список желающих заложить душу слишком велик, он давно превратился в лист ожидания, и мало кто в нем не состоит: правда, ученик-обожатель Вагнер обещает уступить свое (150-е по очереди) место Фаусту. Позже, когда Фауст потребует хотя бы одну ночь наедине с Маргаритой, ростовщик наконец-то даст ему в обмен контракт на подпись. Кровью. Впрочем, какая разница? У доктора просто кончились чернила. Грош цена этому документу: в финале Фауст порвет его на части и бросит партнеру в лицо. Он окончательно уверился в том, о чем подозревал с самого начала, кромсая один труп за другим и копаясь во внутренностях (эта сцена позаимствована из «Фауста» Николауса Ленау): никакой души не существует — а значит, нет и обязательств перед сатаной.

В мире, лишенном, увы, подлинных чудес, не может быть иных доказательств бытия Бога и дьявола, кроме веры в пресловутую душу. С Всевышним, положим, Фауст определяется довольно быстро: он слышит его внутри себя, но не видит манифестаций его деятельности во внешнем мире — и довольно скоро приходит к компромиссу, заглушая внутренний голос. Когда он с неизменным спутником выбирается за стены душного города на природу, оба бесстрашно и равнодушно смотрят в пустые небеса. А если они пусты, то почему бы не сделать их свидетелями соблазнения невинной девицы (в идиллическом лесу, напоминающем оперную декорацию — что-то из «Вольного

стрелка» Вебера, еще одной вариации фаустовской темы), да и финальной эмансипации героя на безбрежных просторах условной Исландии?

В начале пути Фауст еще не уверен в себе, ему нужен совет. За ним он идет к отцу, настоящему доктору — практикующему врачу. Где отец, там и Отец (рядом с лечебницей ошивается улыбчивый монах в рясе). Прагматик-бородач, приземленный и самоуверенный, безостановочно врачующий нищих и болезных, не дает мятущемуся сыну ни денег взаймы, ни ответов на вечные вопросы: типичный «вседержитель». Сам он верит только в материю, о чем прямо заявляет. Как же иначе: ведь он сам ее сотворил! Фауст, напротив, бежит всего материального и с отвращением отбрасывает очередное тело, в котором при вскрытии так и не обнаружилась душа. Но постепенно радости плоти меняют систему приоритетов — и вот он зарывается в кучу хлама на чердаке ростовщика, чтобы отыскать там волшебный сундучок или мешочек с золотом для подкупа мамаши Гретхен. Теперь его интересует не слово, а дело, ведущее к телу. «В начале было Дело», — походя трактует ростовщик Евангелие от Иоанна.

Если нет Бога, то откуда возьмется дьявол, чтобы продать ему душу? Об этом Фауст пытается спросить у ученого доки Вагнера, на что тот уверенно парирует: «Бога нет, а дьявол есть». Присутствие представителя сил зла в фильме куда весомее, чем предполагаемого служителя добра. Ростовщик, к которому Фауст заходит, ведомый и любопытством, и крайней нуждой, сперва кажется доподлинным Мефистофелем. Он даже говорит удвоенным голосом (любимый прием авторов голливудских ужастиков[1]), синхронно со своим ассистентом, и тут же объявляет, что на стареньких весах взвешивает души. Придя с Фаустом к подземной купели с прачками, он разоблачается догола и обнаруживает отсутствие пениса, превратившегося в крохотный хвостик сзади.

Анатомия демона... или обычная патология. Зовут его не Мефистофель, а Маурициус, по фамилии Мюллер. Обычное человеческое имя, пусть и значит «темный» (имя Фауста, Генрих[2], — «высокий» или даже «властелин»). Что с того? Любое имя что-нибудь да значит. Серьезных подтверждений адской природе ростовщика мы не получим. Да, в ядах он дока. Фокусы показывает. В софистике мастак. Устроен непривычно. Но говорит и ведет себя как человек, далекий от совершенства. Рассудительности в нем поболе, чем в Фаусте, но адского обаяния нет в помине. Антон Адасинский, былой соратник Славы Полунина, мим и клоун, ныне — руководитель театра «Дерево», сыграл выдающуюся роль. Но отнюдь не потому, что кривлялся изо всех сил, сверкал страшными черными линзами, строил гримасы. Он показал наглядное превращение демона в человека — жалкого, слабого, больного, небезупречного.

На ум тут же приходит знаменитая двадцать пятая глава «Доктора Фаустуса», стенограмма встречи Адриана Леверкюна с Духом Противоречия. Сознание больного композитора придает Дьяволу новые и новые внешние черты — до отвращения физиологичные, лишенные намека на фантастику, а комментатор и биограф Леверкюна Цейтблом не знает, что страшнее: искренняя вера в явление гостя из преисподней или осознание того, что собеседник новейшего Фаустуса — его альтер эго. У Сокурова ростовщик — двойник Фауста, его кривое зеркало, живое memento mori. Его здравый смысл, его уснувшая вера («Кто сейчас верит в Бога?», — спрашивает Фауст Маргариту, выходя из церкви. «Я», — неслышно отвечает ростовщик, следующий за ними). Его совесть. Возможно даже, его душа, с которой герой триумфально прощается в финале, забрасывая ростовщика камнями и разрывая подписанный кровью договор. Вот оно, излечение от всех недугов: ампутация души, удаление совести.

---

[1] Очевидно, слышимое воплощение формулы «Имя мне — легион», не раз находившее место в классической музыке, где волшебные элементы озвучивались не солистом, а хором — от «Руслана и Людмилы» Глинки до того же «Прометея» Ноно.

[2] Именно это указывает на преемственность персонажа по отношению к тексту Гёте: в других вариациях легенды Фауста зовут Иоганн.

Бог в сокуровском мире — больше не авторитет, черт перестал пугать. В одной из сцен отец встречает ростовщика и начинает мутузить его палкой, а тот комически уклоняется от ударов. Ни дать ни взять марионетки — ведь до Гёте Фауст был персонажем народных пьес, звездой кукольного театра! Сокуровский герой не хочет быть ничьей куклой — и без сожаления расстается с обоими представителями вышних сил: он не желает повторять образ и подобие отца, ему противно общество ростовщика.

Тем более не узнает этот гордец свой образ в случайных встречных, которые подвезут Фауста до города. В карете спит русский, правит ею кучер со смутно знакомым именем Селифан. По дороге в Париж в немецкую глубинку занесло самого Чичикова[3]. Известный охотник за мертвыми душами попал сюда не случайно — но общего языка с Фаустом, пока не готовым обходиться без души, не нашел. «Это кто, сумасшедший?», — в ужасе спросил доктор, указывая пальцем на встрепанного бородача. «Нет, просто русский», — успокоил его ростовщик.

V. Маргарита

М е ф и с т о ф е л ь (*уходит и возвращается с дьяволом во образе женщины. Фейерверк*).
Ну, нравится ль тебе твоя жена?
Ф а у с т.
Чума ее возьми! Ведь это девка!
Кристофер Марло. «Трагическая история доктора Фауста»

Спускаясь с небес к уютному городку, камера проникает в лабораторию Фауста и останавливается на посеревшем половом члене. Орган принадлежит трупу, который препарирует доктор: голова мертвого тела замотана тряпкой, таким образом индивидуальности и лица оно лишено. В отличие от первичных половых признаков. Отдав труп могильщикам, Фауст отправляется к отцу — а тот как раз пользует какую-то милую даму на гинекологическом кресле и про-

[3] Эта роль метко поручена Леониду Мозговому, ранее игравшему у Сокурова роли Чехова, Гитлера и Ленина.

«Фауст»

сит сына ему поассистировать. Помогая отцу, Фауст с трудом сдерживает брезгливость и при первой возможности убегает, безразличный к житейским чудесам. Из недр пациентки отец достает куриное яйцо и счастливым голосом провозглашает: «Венера!»

Для Сокурова, как и многих его героев, вопросы пола — болезненные, непосредственно связанные с тленом и смертью: этому посвящен его фильм «Спаси и сохрани», где между плотскими грехами героини и ее суицидальными наклонностями нет ни малейших противоречий — напротив, прямая причинно-следственная связь. В эротике неизменно есть что-то медицинское; это первородный порок человека, главная его слабость, решающий шаг к падению. Разоблачая ростовщика, режиссер уподобляет член хвосту (известная со средних веков трактовка), главному физиологическому атрибуту дьявола. Пока досужий люд пялится на уродства нечистого, Фауст сбрасывает благочинную личину ученого, приподнимая тростью подол платья Маргариты и заглядывая ей под нижнюю юбку.

Эротическое воздействие гётевского «Фауста» подметил Тургенев в своем «Фаусте» — притче о женщине, которая никогда не читала книг и пала жертвой поэмы о продавшем душу докторе и погубленной им Маргарите. Фильм Сокурова вырос из мифа, который на глазах высвобождается из литературной формы, обретая визуальную мощь неодолимого соблазна. Его живое воплощение — Гретхен: исполняющей ее роль Дихаук, собственно, не нужно играть — достаточно ангельской фактуры и той жутковатой гримасы, в которой искажается ее лицо, превращая лик Мадонны в мордочку самки. Знаменателен обморок Маргариты на похоронах брата, будто ее ударило током или молнией от прикосновения к руке Фауста; это буквальное падение, сближающее желанную и вожделеющую плоть с землей, с разверстой могилой.

Фрейдистских символов в картине Сокурова хоть отбавляй: и туннель, по которому ростовщик ведет Фауста к Гретхен, и магический омут, в котором они оказываются, как во сне, позволяя воде сомкнуться над головами... Но важнее прочего — ракурс, угол зрения. Естествоиспытатель Фауст постоянно смотрит на мир снизу вверх, он декларативно приземлен. Однако, овладев Маргаритой, он начинает восхождение — выше и выше[4].

«Овладев»: слово говорит за себя. Проведенная с Маргаритой ночь — первая осознанная манифестация отнюдь не любви и даже не плотского влечения, а власти.

VI. Власть

Ф а у с т.
Всё утопить.
М е ф и с т о ф е л ь.
Сейчас. (*Исчезает.*)
Александр Пушкин.
«Сцена из «Фауста»

Европейский Фауст от века был одержим жаждой познания, русский Фауст — жаждой власти. У Пушкина он приказывает потопить корабль, у Достоевского черт является Ивану Карамазову после того, как тот дает жизнь своему Великому инквизитору. До революции Луначарский — еще молодой поэт — переводит на русский «Фауста» Ленау, а потом сам пишет пьесу «Фауст и город», в которой просвещенный правитель Фауст переживает социальный переворот. Через три года после ее публикации нарком просвещения вербует старую интеллигенцию на службу новой власти и выступает обвинителем на процессе эсэров.

[4] Еще одна отсылка к пьесе Ленау: первая встреча героя с Мефистофелем там происходит на горной вершине, откуда чуть не падает горделивый доктор.

Свои фаустовские конфликты переживали Пастернак — лучший переводчик поэмы Гёте на русский язык в XX веке, и Булгаков, чей главный роман был развернутым парафразом фаустовской легенды. Именно в «Мастере и Маргарите», а точнее, в романе Мастера о Понтии Пилате впервые соединились власть и трусость, комбинация которых была в глазах автора величайшим злом. Именно об этом снимал фильмы своей тетралогии Сокуров, хотя именно в «Фаусте» показана не столько власть как таковая, сколько ее генезис. Социальная угнетенность и зависть к другим. Неудовлетворенность судьбой. Неверие в посмертное вознаграждение за добрые поступки и воздаяние за злые. Незаурядный ум и высокомерие. Желание управлять вселенной — и унизительная необходимость побираться по знакомым. Все то, что косвенно объявлял причиной двух мировых войн Томас Манн в «Докторе Фаустусе».

12 сентября 1910 года Манн был одним из восторженных гостей на премьере Восьмой симфонии Малера; однако замысел его собственной версии фаустовского мифа родился уже после первой мировой, когда он послушал незавершенную оперу Ферруччо Бузони «Доктор Фауст». В ней нет и следа экстатического прекраснодушия Малера, громогласно приветствовавшего новый век. Звучат хоры не святых и ангелов, но демонов. Изломанные мотивы экспрессионистских мелодий глумливо сулят Фаусту не спасение, а вечную погибель. Придуманный Манном Адриан Леверкюн, а вместе с ним человечество, вернулись от Гёте к средневековой Народной книге, в которой доктор был вынужден исполнить условия договора и после двадцати четырех лет счастья отправиться в вечную тьму.

Эстафету Манна перехватил Альфред Шнитке, считавший «Доктора Фаустуса» величайшим из романов. В своей величественной и жуткой кантате, а затем опере он, по сути, осуществил замысел Леверкюна. Незадолго до Шнитке свои «Сцены из Фауста» написал другой советский композитор, Александр Локшин. Его причудливая, пронзительная, неизъяснимая музыка, в которой звучал лишь один голос — женский, — косвенно отразила трагическую судьбу автора, несправедливо обвиненного современниками в служении КГБ и оправданного посмертно, после рассекречивания документов спецслужб. «Фауст» Локшина — плач о прощении, неосуществимая мечта о непричастности к вселенскому злу, бросившему тень и на невинную Маргариту — невольную убийцу матери и ребенка.

В русской традиции индивидуальный торг человека с дьяволом — абсурд. Души продаются и покупаются оптом, их стоимость падает почти до нуля. Спасение — лишь в том, чтобы отказаться от души добровольно и вершить чужие судьбы, забравшись как можно выше. Так и поступает Фауст Сокурова. Точнее, все его Фаусты.

VII. Музыка

> Между нами говоря, над гармонией я зеваю,
> зато контрапункт сразу меня оживляет.
> ***Томас Манн. «Доктор Фаустус»***

Сокурова справедливо называют самым музыкальным из современных российских режиссеров[5]; однако в «Фаусте» не звучат ни сладкие звуки оперы Гуно, ни торжественные мотивы оратории Берлиоза, ни грозные хоры из шумановской интерпретации Гёте, ни столь любимый режиссером Малер. Музыкальное пространство картины оккупировал оригинальный саундтрек Андрея Сигле — по совместительству продюсера картины. Проще всего увидеть тут деловое соглашение: Сигле добывает деньги на недешевый фильм, Сокуров увековечивает его музыку. Звуковая дорожка отчетливо и даже декларативно

[5] Одновременно с премьерой «Фауста» на прилавках появилась книга Сергея Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова».

вторична. Она имитирует то позднее барокко, то бурю и натиск постромантизма в духе Вагнера или Брукнера, то нервную мелодику Брамса, то типовой голливудский оркестровый саундтрек.

Замысел или случайность, но и здесь просматривается четкая концепция. Раздражающий, не замолкающий ни на секунду музыкальный фон, как и перенасыщенный текст, в который не успеваешь вникнуть, формируют почти невыносимую плотность восприятия — всех тех «Фаустов», которые так или иначе толпятся в сознании и подсознании просвещенного зрителя. Шнитке долго думал, какой музыкальной темой одарить своего Мефистофеля (его партию пели двое — вкрадчиво-сладкоголосый контртенор и инфернальное сопрано), и в результате написал для него настоящий шлягер, танго: по первоначальному замыслу, его должна была исполнять Алла Пугачева, ходя с микрофоном по залу. Голос зла — голос пошлости. Именно такую роль играют смутно узнаваемые темы Сигле — музыка непрестанного déjà vu.

Шоковый эффект финального освобождения — пустого пространства, в котором нет атрибутов времени и конкретного пространства, нет стилизаций, поскольку потеряно представление о стиле, а природа обескураживающе скупа и экспрессивна, — дает возможность впервые за весь фильм вздохнуть свободно. К сожалению, к финальным титрам музыка возвращается вновь — как непременная дань условности, напоминание о том, что мы смотрим кино. Мы выходим из зала под титры вместе с агрессивной мелодией, а Фауст уходит по исландским долинам все дальше от нас. Туда, где нет никакой музыки.

А что это, собственно, за место?

VIII. Лимб

> Мефистофель бессилен, и зуб его притупел…
> Прощай.
>
> ***Иван Тургенев. «Фауст»***

Все интерпретации мифа о Фаусте можно условно разделить по месту назначения героя: Ад (как у Марло, Берлиоза, Бузони, Манна, Шнитке, Шванкмайера) или Рай (как у Лессинга, Гёте, Шумана, Малера, Мурнау). Сокуров элегантно избегает решения извечной проблемы. Его Фауст не умирает.

Даже посмертное существование его гитлеровской ипостаси в «Молохе» перенесено в подобие вагнеровской Валгаллы, о которой только и грезил автор Mein Kampf, — в суровые горы, по направлению к которым вышагивает герой «Фауста». В самом деле, есть и иные модели загробной жизни, кроме христианской. К примеру, в сценарии Арабова Фауст оказывался в подобии античного Аида, где встречал Медею, ахейцев с троянцами и Прометея. Как только исчезают четкие бинарные оппозиции, грешники начинают смешиваться с праведниками, а мученики — с мучителями. Остается общее загробное пространство, нейтральное и чистое, комната ожидания между бытием и забвением: Лимб.

Сама по себе параллель между Прометеем и Фаустом, которая возникает снова и снова, любопытна. Один был героем, поскольку бросил вызов несправедливому богу, чтобы спасти человечество, одарить его огнем; за это был осужден. Второй — не альтруист, а эгоист, на человечество ему плевать, а Бог оказал ему предпочтение и спас (по версии Гёте). Но стоит снять оценочные эпитеты, и различие окажется не таким уж скандальным: оба поступили по-своему, нарушив заданное свыше табу. Оба были выдающимися гордецами. Сокуровский Фауст похож на Прометея в том, что отвергает суд Всевышнего и ждет иной инстанции, которая воздаст ему должное. Кто сильнее богов? Только время, способное перебороть любого Геракла. Субстанция, которая так интересует Сокурова во всех его картинах.

Этот Фауст — сам себе Прометей, прикованный к скале двойник ему ни к чему. Есть и другая причина, по которой режиссер сократил сценарий,

«Фауст»

ограничив число встреченных Фаустом в Лимбе собеседников. Герой Сокурова — живое воплощение мизантропии. Несовершенство человечества для него оскорбительно, его ужасает вид больных и увечных, он страшится толпы: Маргариту выбирает в подруги только потому, что та — само совершенство, но после желанной ночи любви с отвращением отворачивается: порченый товар (в светелку тут же начинают ломиться мутанты и чудища, уроды всех мастей). Лимб для него — точка высшего счастья, в которой он может остаться один. Здесь нет страдальцев, как в Аду, и праведников, как в Раю. Здесь нет вообще никого. Наконец-то. Пусто на Земле — пустеют и небеса. Взглянешь в телескоп, на Луну, а там вместо ангела небесного обезьяна. Поймаешь в объектив комету, и, глядишь, вместо знамения Апокалипсиса обнаружится сгусток газа.

Само собой, такие открытия под силу только пророку. Заратустре. Фауст — ницшеанский человек, превзошедший себе подобных, поднявшийся над миром, заслуживший право на одиночество. Начавшись здесь, его путь закончится «Орлиным гнездом» Гитлера: нечему удивляться.

IX. Суд нейдет

> С е д ь м о й д у х. Тебе, смертный, нельзя угодить, если и я для тебя недостаточно быстр!
> Ф а у с т. Скажи мне, насколько ты быстр?
> С е д ь м о й д у х. Не более и не менее, чем переход от добра к злу.
> Ф а у с т. Да, ты — мой черт! Быстрый, как переход от добра к злу! Да, это быстрый переход; нет ничего, что было бы быстрее!
>
> ***Готхольд Эфраим Лессинг. Материалы к «Фаусту»***

Нет Бога и дьявола, нет Рая и Ада. А как с Добром и Злом?

Социопатия Фауста объяснима: он не желает сторонних оценок и суждений. Ему одинаково неприятно слышать увещевания отца и премудрости домработницы, он швыряет камни в прилипчивых нищих, взывающих к милосердию, и бежит от случайно встреченных хасидов, чувствуя в их ортодоксальной самоуверенности ту базу, которой сам лишен. Он тонет в пучине ре-

лятивизма, но не желает хвататься ни за один спасательный круг. Отказывается признавать свою вину в убийстве Валентина и совращении Гретхен, но, преследуя свою цель, не боится переодеваться в священника и занимать его место в исповедальне. По ту сторону занавеса. Веками Фауст был на авансцене: главная форма бытования мифа — драматическая, театральная. Он играл свою трагедию, порой переходившую в комедию, и напряженно ждал финала — аплодисментов или свиста. Настало время поднять бунт против режиссера и сойти со сцены. Уйти за кулисы или вовсе смешаться с залом.

Он — человек формирующийся, человек растущий. Несовершенный глагол. Он и есть гомункулус (явление которого, пожалуй, самый эффектный эпизод картины): если остановить его на полпути, осудить раньше времени, он вывалится из разбившейся банки, как головастик, будет валяться на камне и беззвучно хватать ртом воздух, пока не издохнет. Не венец творения — так, неудавшийся эксперимент. Жертва аборта.

И даже в этом качестве он смертельно опасен: его инстинкт выживания будет стоить жизни остальным. Если нет Божьего закона, остается только дарвиновский. В его координатах Фауст не может быть ни осужден, как у Марло или Шнитке (согрешил — плати), ни оправдан, как у Гёте (намерения-то были благие, задатки — возвышенные). Художник двадцать первого столетия, Сокуров слишком хорошо знает, что грешники остаются безнаказанными, а наилучшие намерения ведут в темнейшие из подземелий. Если предыдущий век начался с «Процесса» Кафки — истории об осуждении без вины, то его итог подводит «Фауст» — история о снятии судимости за отсутствием судей и присяжных.

Мефистофель изгнан, и нет больше управы на человека. Он оказался изворотливей, живучей и беспринципнее самого дьявола. Пожалуй, более пессимистичной трактовки мифа до Сокурова никто не предлагал.

X. Я — Фауст

Я есть антифашист и антифауст...
Иосиф Бродский. «Два часа в резервуаре»

Остается вспомнить о последнем важном персонаже — Вагнере (Георг Фридрих, знакомый по картинам Ульриха Зайдля). Пытаясь заслужить благосклонность Маргариты, да и попросту привлечь внимание, он внезапно поднимает бунт против мэтра: «Я — Фауст!» — провозглашает эпигон. Та, очарованная доктором, не обращает внимания. А зря. Если Фауст лишен всех главных атрибутов — вместо Мефистофеля рядом с ним какой-то ростовщик, сам он дьявола вызывать не умеет, души никому не продавал, то какой же он Фауст? И чем хуже Вагнер, который, по меньшей мере, создал гомункулуса?

Прежде Сокуров дистанцировался от своих героев — в этом ему помогала История, важнейший из соавторов. Перелом наступил после третьего фильма из «фаустовского» цикла, когда неожиданно для многих режиссер взялся за постановку «Бориса Годунова» в Большом театре. Спектакль заклеймили как традиционный и скучный, не разглядев в нем главного: того, как через призму взгляда двух гениев — Пушкина и Мусоргского — Сокуров исследовал деформацию личности под невыносимым грузом шапки Мономаха. Как уходил от авторской трактовки, от явной оценки, от интерпретации Бориса. Здесь впервые было явлено неслучайное сочетание художественного диктата и политической диктатуры. Оно же в центре «Фауста», где сливаются праавтор — прекраснодушный гуманист Гёте, предсказавший нигилизм Ницше и все ужасы XX века, и его несправедливо оправданный персонаж.

В своей книге «В центре океана», опубликованной по-русски в канун премьеры «Фауста», Сокуров прямо сопоставляет ответственность властителя и режиссера: «Созидание государства или кинематографа — в обоих слу-

чаях амбициозная и изнуряющая задача, оплаченная страхами, ужасом, мукой и одиночеством творца». Другими словами, ставит себя самого в ряд со своими персонажами — и героем эссе, цитата из которого приведена выше, Эйзенштейном. Творческую генеалогию Сокурова многие исследователи возводили к автору «Ивана Грозного» еще в пору «Одинокого голоса человека». Никто до сокуровской тетралогии не исследовал в отечественном кино так пристально вопрос власти и личности, как Эйзенштейн, а Сокуров еще на вступительных экзаменах во ВГИК читал фрагмент режиссерского сценария «Александра Невского». Но в статье «Руки» ученик переоценивает наследие учителя. А заодно и свое собственное.

Эйзенштейн был одним из многих русских Фаустов. Сокуров — тоже. Не переходя на личности, не трогая биографии, достаточно рассмотреть его гомункулусов — порождения абстрактного гуманизма, лабораторные создания: Мать и Сын, Отец и Сын, Александра и Внук. Целый Эрмитаж, Ноев ковчег призрачной петербургской культуры, заключенный под стекло операторских линз, предстал в фильме Сокурова гигантской колбой. Он боролся с искушением власти, данной таланту от природы, — и был заворожен теми, кому эта власть дана, от Шаляпина до Ельцина, от Солженицына до Ростроповича. А взвесив на руке «Золотого льва», удивился вслух тому, как мало весит этот символ успеха.

Он — Фауст. Но его «Фауста» никак не свести к автобиографии, к дневниковому признанию большого художника. Это глубоко личная картина, отсюда в ней — надломленная страсть, остуженная холодным перфекционизмом, замороженная чужим языком. Но вместе с тем фильм Сокурова — надличностный срез мира, в котором каждый — маленький фауст, обманувший черта-дурачка, продавший ему душу за земные блага, хотя души-то не имевший. Он — Фауст, мы — Фаусты, я — тоже Фауст, как и ты.

ИННА КУШНАРЕВА

Коль с Фаустом тебе не повезло…

ФИГУРА ФАУСТА ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ ДО АВАНГАРДА

Со времени публикации «Истории доктора Иоганна Фауста» в конце XVI века этот сюжет пересказывали множество раз: Марло, Лессинг, Гёте, Гейне, Жорж Санд, Франк Ведекинд, Михаил Булгаков, Поль Валери, Томас Манн и французская авангардистка Элен Сиу. Иллюстрации к «Фаусту» делали Делакруа, Сальвадор Дали, Макс Бекман. О нем снято более восьмидесяти фильмов, правда, в основном в эпоху немого кино, когда режиссерам требовалась хорошо знакомая история, в которой легко разберется неподготовленный зритель и которая позволит продемонстрировать достижения киномагии. Так легенду о Фаусте использует Жорж Мельес. Но есть также и фильмы Фридриха Вильгельма Мурнау, Иштвана Сабо, Яна Шванкмайера и даже Стэна Брэкиджа. Полного «Фауста» Гёте поставил в Германии Петер Штайн, спектакль идет двадцать два часа, главную роль играет Бруно Ганц. В своих многочисленных метаморфозах Фауст становился революционером («Фауст

и город» Луначарского), социалистом («Новые разговоры Гёте с Эккерманом» Леона Блюма), фюрером (в штудиях идеологов нацизма), гермафродитом (пьеса Ведекинда «Франциска»), феминистом («Революция для больше, чем одного Фауста» Элен Сиу и «Доктор Фауст зажигает огни» Гертруды Стайн). «Коль с Фаустом тебе не повезло» называется роман Роберта Шекли и Роджера Желязны, но Фаустов так много, что всегда можно найти героя на любой вкус. Знаменитый американский литературовед Гарольд Блум считал главным недостатком драматической поэмы Гёте то, что Фауст — не личность, в отличие, например, от Гамлета, а абстрактная точка приложения разнообразных безличных сил и устремлений, но это свойство превратило сюжет в идеальную рамку для самой разной проблематики. Мы остановимся лишь на некоторых ее сторонах.

Фауст и знаки

Исторический Иоганн Фауст был бонвиваном, волокитой и фанфароном. Он выдавал себя за могущественного мага, которому подвластен сам сатана. Фауст был лично знаком с Лютером и был участником протестантского движения. Его насильственная смерть была окружена множеством слухов. «История о докторе Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» была выпущена в 1587 году Иоганном Шписом, издателем, специализировавшемся на лютеранской пропаганде. Почти сразу же она была переведена на многие европейские языки, что указывало на заранее разработанный план. Книга о Фаусте стала частью протестантской кампании по дискредитации магии, на самом деле направленной против католиков. Интерес к фигуре Фауста подогревается в этот период беспрецедентной по размаху «охотой на ведьм», развязанной в Южной и Восточной Германии. Но, как это часто бывает, «История о докторе Фаусте» вдохновляла на те самые деяния, против которых была нацелена. Книга вскоре оказалась под запретом в Страсбурге, Базеле и Тюбингене. Описания и рассуждения Фауста в книге Шписа иногда в мельчайших деталях совпадают с признаниями, вырванными инквизицией у тех, кого обвиняли в колдовстве.

Сюжет о Фаусте, как его рассматривает современное западное литературоведение[1], тесно связан с проблемой перформативности. Его возникновение в Европе в самом начале модерна стало своеобразной реакцией на расширение перформативных способностей знака. Термин «перформативность» был введен британским философом Джоном Остином применительно к речевым актам. Он разделил их на «денотативные», то есть констатирующие, к которым применимы критерии истинности и ложности, и «перформативные», в которых высказывание само по себе является тем действием, о котором идет речь, как во фразе «Объявляю вас мужем и женой». Перформативные речевые акты не истинные или ложные, а успешные или неудачные — в зависимости от того, совершилось ли действие или нет. Магия — тоже разновидность перформативности: в ней знак (например, слово) становится вещью. Одну из первых теорий знака предложил Блаженный Августин: знак — вещь, которая, воздействуя на наши чувства, заставляет нас подумать или вспомнить о другой вещи. В такой логике все вещи могут быть знаками, но не все знаки являются вещами. Для христианства знаки денотативны, а перформативность разрушает душу, потому что перформативно только Слово Божье. Фетишизация знаков в ущерб вещам — путь к идолопоклонству и магии. Магия — отчуждение души в знаках.

---

[1] При подготовке данной статьи использовались следующие работы: David Hawkes, The Faust Myth: Religion and the Rise of Representation (Palgrave, 2008); Ines Hedges, Framing Faust: Twentieth Century Cultural Struggles (Southern Illinois University Press, 2009); Harold Bloom, The Western Canon: The Books and School of Ages (Harcourt Brace&Company, 1994); Ian Watt, Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe (Cambridge University Press, 1996).

Критику смешения знаков и вещей заострил Лютер, с которым тесно связано распространение легенды о Фаусте. Лютер видел в католических таинствах перформативное начало, действующее не зависимо от субъективных намерений священника и верующих. Сколь бы герметичной ни была служба на латыни для простого прихожанина, прилежное исполнение буквы закона гарантирует искомый результат. Лютер же настаивал, говоря современ-

Иллюстрация Гэрри Кларка к изданию «Фауста» Гёте 1925 года

ным языком, на различении знака и референта, то есть того, к чему знак отсылает и что существует в реальности. У католиков знаки оказывались эффективными, независимо от референтов. Поэтому лютеране требуют, чтобы служба шла на немецком языке и была доступна прихожанам: Слово Божье действенно, только если понято.

Любопытно, что в народном сознании легенда о докторе-чернокнижнике ассоциировалась с личностью одного из соратников Гутенберга, которого также звали Фауст. Этот Фауст дал Гутенбергу ссуду на завершение проекта, а позднее в счет долга забрал часть печатного оборудования и выпускал книги под своим именем. Таким образом, в одной истории переплелись магия, ростовщичество и свободное распространение информации — как мы бы сегодня сказали, автономные формы репрезентации[2].

Фауст и деньги

К концу просвещенного XVIII века вера в магию стала анахронизмом, но в «Фаусте» Гёте снова вводит ее в интеллектуальную культуру. Этому можно найти множество резонов в биографии и мировоззрении немецкого класси-

[2] Презентация и репрезентация (Darstellung/Vorstellung, presentation/representation) — классическая оппозиция, использующаяся в эстетике и эпистемологии. Презентация (Darstellung) отсылает к «неопосредованной» данности, а репрезентация (Vorstellung) — к тому или иному процессу опосредования и означивания, то есть к области «повторной» или «обработанной» данности. Например, у Канта презентация — область чувственного созерцания, тогда как репрезентация вводится рассудком и его категориями. В постмодернистской эстетике оппозиция презентации/репрезентации разрабатывалась, в частности, Ж.-Ф.Лиотаром, показавшим ее связь с логикой психоанализа.

Рикардо Фалеро. «Видение Фауста», 1878

ка, но стоит остановиться на двух аспектах — изобретении бумажных денег как свидетельстве автономии финансовой стоимости и на важной для этой эпохи теме наемного труда.

В XVIII веке идея отчуждения души приобрела не только теологические, но философские и экономические оттенки. Превращение человеческой деятельности в товар в форме наемного труда ввело понятие меновой стоимости в области, ранее казавшиеся священными. Теологическая концепция отчуждения превращается в секулярную в теории стоимости Адама Смита и Давида Рикардо, а ее философские импликации разрабатывает Гегель. Он рассматривает превращение труда в товар как форму отчуждения души, человеческой сущности, в вещи. У Смита и Рикардо цена товара рассматривалась в ее привязке к потребительской стоимости, количеству труда, затраченного на его производство. Позднее возникнет идея абстрактной экономической стоимости, источником которой является производительная способность человека как таковая, и понимание отчуждения в философии Гегеля соотносится с этой концепцией. Продажа души теперь — не вопрос магии, она стала отчуждаемой, как говорят об «отчуждаемой собственности», потому что отчуждаемым стал труд.

При Веймарском дворе Гёте, среди прочего, занимался финансами. Он был знаком с работами Джона Лоу, первого экономиста, экспериментировавшего с бумажными деньгами, и с «Богатством наций» Адама Смита, то есть хорошо разбирался в теме современной экономической магии, вытеснившей алхимию. В «Фаусте» есть эпизод финансового кризиса. Во второй части Фауст оказывается на службе при императорском дворе. По наущению Мефистофеля он предлагает императору ввести бумажные банкноты для покрытия долгов. Поначалу эта мера приносит долгожданное облегчение, но затем происходит неизбежная катастрофа. Император и двор погрязли в мотовстве и разврате, инфляция и война разрушают империю.

На протяжении всей драматической поэмы Гёте подчеркивает связь воспроизводства финансов с семиотической избыточностью в целом: сама поэзия — такой способ выражения, в котором оттенки смысла отодвигают в сторону основное, прозаическое значение слова. Знаменитый итальянский литературовед Франко Моретти отмечает: «эпизод с бумажными деньгами подчеркивает семиотическую природу, приобретенную новой формой богатства. Между внутренней формой аллегории и анализом товара у Маркса существует явный структурный параллелизм. Как и товар, аллегория очеловечивает вещи (заставляя их двигаться и говорить) и овеществляет людей. В обоих случаях абстрактная реальность (меновая стоимость, аллегорическое значение) подчиняет себе и почти полностью скрывает конкретную реальность потребительской стоимости и буквального значения»[3]. Моретти опирается на аналогию между аллегорическим представлением и меновой стоимостью[4], впервые отмеченную Вальтером Беньямином в «Происхождении немецкой трагической драмы». Точнее, меновая стоимость и есть форма аллегорического представления. Означающая функция денег как представления деятельности человека затемняется, и их смысл считывается как непосредственный и буквальный. Бумажные деньги стремятся эмансипироваться и стать знаком без референта, подобно латыни в католической мессе с точки зрения лютеранства. Неудивительно, что Маркс почти дословно цитирует гётевского «Фауста» в «Экономико-философских рукописях» (1844). На уровне формы это находит отражение в инфляции риторических средств в драматической поэме Гёте.

Фауст и Дон Жуан

Миф о Фаусте тесно переплетается с еще одним важнейшим для становления европейского индивидуализма мифом — о Дон Жуане. Дон Жуан для тела — то же, что Фауст — для ума. Подобно Фаусту, Дон Жуан демонстрирует не только сексуальные, но интеллектуальные устремления и склонен к вполне фаустовскому свободолюбивому скептицизму. Там, где Фауст использует магию, Дон Жуан действует посредством хитроумной риторики соблазнения. Фигура Дон Жуана тоже тесно связана с проблемой перформативности: литературоведы указывают на сходство обещаний Дон Жуана жениться на женщинах, которых он соблазняет, и современными представлениями о перформативах. Деррида, например, подводит под перформативы практически любые высказывания, потому что в каждом в имплицитной форме содержится перформатив «Я обещаю», указывающий на то, что говорящий искренне сообщает о том, что считает истинным.

Формальным образом тема Дон Жуана включается в миф о Фаусте через сюжет с Гретхен. Именно Гёте дал соблазненной и покинутой девушке имя и личную историю, введя через нее в поэму мотивы, характерные для романти-

---

[3] Moretti Franco. Modern Epic: The World-System from Goethe to Garcia Marquez, trans. Quintin Hoare. New York: Verso, 1996, p. 629.

[4] Меновая стоимость выражает способность товара быть обмененным на другой товар и закон всеобщей эквивалентности товаров, тогда как потребительская стоимость характеризует товар как предмет потребления и считается гораздо более конкретным показателем, тесно связанным с природой самого товара.

ческого движения «Бури и натиска», и культ сентиментальной чувствительности. Во второй части поэмы сходство усиливается через линию Прекрасной Елены. Эта линия призвана показать, что Фауст, как и Дон Жуан, ищет в конкретной женщине идеальное представление о Вечной Женственности, превращая ее в объект и лишая сущности, души.

Смешение двух мифов у Гёте порождает лавину подражаний. Широкую известность имела пьеса Кристиана Дитриха Граббе «Дон Жуан и Фауст» (1828), в которой два этих мифологических персонажа соперничают друг с другом за любовь Донны Анны. Общей чертой обоих героев у Граббе оказывается ненасытность, ставшая для них проклятьем. Родство Фауста и Дон Жуана находит выражение в Байроне, и не только в его творчестве («Манфред», «Каин»). Байрон как поэт-харизматик и селебрити сам становится кульминацией двух этих мифов, что прозорливо подметил Гёте, введя во вторую часть «Фауста» фигуру Эвфориона, сына Фауста и легендарной Елены, соединившего в себе чувственные и интеллектуальные порывы.

Фауст и Дориан Грей

Во времена модерна тема Фауста нашла продолжение в знаменитом романе «Портрет Дориана Грея», в котором Оскар Уайльд предвосхитил размышления критической мысли XX века об обществе спектакля и образов. Он показал, что автономная власть образов и отчуждение души являются частью одного и того же процесса — еще один поворот фаустовской темы. Лорд Генри становится для юного Дориана Мефистофелем. Но, в отличие от Фауста, Дориан Грей, хотя и продает душу за бессмертие, принимает его только в чувственных, земных категориях — как красоту, неподвластную действию времени. Он переносит свою сущность в репрезентацию, и Уайльд представляет его постепенную деградацию как погоню за знаком и видимостью в ущерб референту и сущности. Если лорд Генри видит в Сибиле Вейн Елену Троянскую, то Дориан сразу распознает в ней Гретхен. Сходство сюжетных линий усиливается введением фигуры брата Сибилы, который собирается отомстить за нее, как и брат Гретхен, Валентин, и так же гибнет сам.

Елена из второй части «Фауста» была видимостью, точнее видением, которой была ошибочно приписана сущность, — Гретхен была живым человеком и погибла, потому что Фауст гнался за химерой и видимостью. Дориана привлекало только искусство Сибилы и не интересовала сущность, раскрытая в ней любовью. Сущность самого Дориана не существует — она отчуждена в картине и заперта на чердаке. Но, как и Фауст, Дориан Грей проживает долгую счастливую жизнь без сущности и души. Когда отчуждение становится не предметом личного пакта, а всеобщим процессом, продажа собственной души не ведет к отчуждению от окружающих. Уайльдовский и фаустовский сюжет остроумно переосмыслил в постмодернистском ключе британский писатель Уилл Селф в романе «Дориан»: «Возможно, полагал Дориан, что сам распад репрезентации как медиума помог ему полнее воплотиться, почувствовать себя в мире, как дома».

В эстетике такой «распад репрезентации как медиума» проявился сначала в модернизме и еще активнее в постмодернизме, провозгласившем полное схлопывание репрезентации и реальности. Этот процесс на материале наименее миметического из всех искусств — музыки — исследует «Доктор Фаустус» Томаса Манна, который Фредрик Джеймисон назвал первым постмодернистским романом.

Фауст и Фаустус

Если продолжить аналогию между семиотикой и экономикой, вера в то, что знаки представляют реально существующие вещи, опиралась на экономическую идею, что бумажные деньги отсылают к определенному количеству золота. Золотой стандарт и реализм, стремящийся получить прямой доступ к объ-

ективному миру в обход средств репрезентации, связаны друг с другом. Но в XX веке после финансового краха 20-х годов пришлось смириться с мыслью, что ценность денег не столько референциальная, то есть отсылающая к чему-то объективному, сколько автономная ценность.

Полная свобода репрезентации от объективного мира рискует лишить миф о Фаусте гётевского оптимизма, как это происходит в романе Томаса Манна. «Доктор Фаустус» основан на технике пастиша или «монтажа», как называл ее сам Манн: на смешении самых разных жанров — истории, беллетристики, «романа с ключом», автобиографии, мифологии, разных языковых стилей. В фигуре главного героя романа композитора Адриана Леверкюна Манн

Иллюстрация Гэрри Кларка к изданию «Фауста» Гёте 1925 года

совместил черты крупнейших исторических фигур. Биография у него от Ницше, теология от Лютера, философия музыки от Адорно, а композиторская техника от Шёнберга. Последний считается прямым прототипом героя романа: заключив сделку с дьяволом, Леверкюн изобретает 12-тоновую систему. Сам Шёнберг страшился, что в будущем его имя забудут, а его величайшее достижение — додекафония — окажется приписано Томасу Манну. В Америке, куда они оба эмигрировали, между Манном и Шёнбергом возникла долгая тяжба. На самом деле, Манна вдохновила теория музыки Теодора Адорно: как он рассказывает в «Истории создания романа», влияние Адорно было столь велико, что Манн даже хотел записать его в соавторы «Доктора Фаустуса». У Манна сатана почти дословно цитирует пассажи из «Философии современной музыки» — о том, как 12-тоновая система выражает полное подчинение потребительской стоимости — меновой. Музыка особенно подходит для изучения таких изменений в статусе репрезентации, будучи автономной формой выражения. У нее нет внешних референтов, ее знаки основаны на себе самих, поэтому она всегда считалась самой чистой формой искусства и предметом теологии — как отражение божественной гармонии сотворенного мира.

Шёнберг называл свою систему «высвобождением диссонанса» и методом композиции, в котором 12 тонов соотносятся только друг с другом и ни с чем вовне. Его техника предполагает жесткий контроль за творческим самовыражением композитора. Хотя Адриан Леверкюн и продал душу за безграничную творческую свободу, он стал заложником изобретенной системы. Леверкюн говорит, что растворил магическую сущность музыки в человеческом разуме. На что его друг и рассказчик истории Цайтблом возражает, что его система, наоборот, кажется ему растворением рациональности в магии. Шёнберг добывает свой диссонанс путем строжайшего соблюдения рациональной техники композиции, но в самом ядре рациональности таится предрассудок — суровая рациональность отбрасывает искусство в темное мифическое царство. Так описывал «диалектику Просвещения» Адорно. У Манна аналогом фашизма в музыке становится не Вагнер, которого принято ассоциировать с нацистами, а бежавший от нацизма Шёнберг. Манн и Адорно были не одиноки в этом утверждении. Итальянский композитор Лучано Берио называл шёнберговскую систему разновидностью фетишизма, которую роднит с фашизмом и расизмом тенденция сводить живые процессы к застывшим, расклассифицированным объектам.

Леверкюн работает над своим собственным «Фаустом» — «Ламентациями Доктора Фаустуса», либретто которых следует за текстом «Истории» Шписа, которые должны стать антитезисом к эйфорической Девятой симфонии Бетховена. Миф о Фаусте делает круг и возвращается к самому себе: персонаж, списанный с оригинального Фауста, чародея и чернокнижника, перекладывает на музыку оригинальную «Историю о Докторе Фаустусе», превращая ее в критику Просвещения, представителем которого был Гёте.

Когда ребенок был ребенком

В период 1987—1989 годов выдающийся американский режиссер-авангардист Стэн Брэкидж сделал четыре фильма на тему Фауста. Они стали завершением сорокалетнего проекта: первое сценарное предложение «Фауст в обратном порядке» Брэкидж написал в 1955 году.

В «Фауст-фильмах» мы находим характерные для Брэкиджа технические приемы: накладывание друг на друга нескольких изображений, расфокус, засвечивание изображения или, наоборот, его недостаточное экспонирование, искажение картинки, мерцание или пульсация изображения, съемки через раскрашенное стекло, в тумане или под проливным дождем, движущаяся ручная камера и т.д. Все направлено на то, чтобы подчеркнуть материальность самого медиума и не дать зрителю слиться с изображением, избавив его от ранее усвоенных конвенций восприятия и вернув «детское», неопосредо-

ванное мыслительными установками зрение. Брэкидж описывал несколько разновидностей такого утопического зрения: гипнагогическое, движущееся, периферийное, онейрическое...

Брэкиджа и Гёте сближает интерес к проблемам восприятия: вспомним, что Гёте занимался исследованиями в области теории цвета и был одним из пионеров в изучении субъективного зрения. «Гипногогическое зрение», о котором пишет Брэкидж, напоминает то, что Гёте называл «физиологическими цветами», возникающими под действием на сетчатку глаза сильных стимулов. Брэкидж оказывается в своем роде последователем Гёте, стремящимся восстановить «физиологическое зрение», то есть зрение в чистом виде, которому доступна данность мира, не опосредованная и не искаженная рассудком.

Однако в «Фауст-фильмах» американский авангардист отступает от «нефигуративной» эстетики. В трех фильмах есть закадровый комментарий, звуки и музыка. Есть актеры и вполне опознаваемые персонажи: Фауст, Маргарита, друг Фауста, он же его демонический противник. От фильма к фильму прослеживается определенная драматургия.

В первом фильме «Фауст: Опера» Фауст предстает интровертом и одиночкой. Фильм снят в приглушенном синем свете, в котором не всегда различима фигура героя. Почти все действие происходит в помещении. Главная тема «Фауст: Опера» — свет. Он строится вокруг жалобы Фауста во второй части гётевской драматической поэмы на то, что он не может смотреть на солнце прямо, а может только видеть его отражение, например, в радуге. Фауст страдает от «асидии, отторженности от Бога» и признается Мефистофелю, что хотел бы исполнить все возложенные на него жизнью задачи в одно мгновение, но не длить унылое существование. Появление Гретхен нарушает гегемонию синего света пятнами красного и охры. Пара предстает за прозрачном экраном, как в театре теней, на котором появляются цветочные узоры — отсылка к встрече Фауста и Гретхен в саду. Позднее между героями, сидящими на постели, появляется голый Мефистофель и напоминает Фаусту о «пакте» и об «искуплении».

Во втором фильме «Фауст: Идиллия» участь героя скрашивают любовь и искусство. В театрализованном третьем фильме «Фауст: Candida Albacore» он переживает искус Вальпургиевой ночи, а в четвертой, заключительной, картине Брэкидж дарует ему слияние с миром. Фауст обретает тотальное знание через слияние зрения и памяти. В финале своей «тетралогии» Брэкидж повторяет полет Фауста и Мефистофеля над землей, взятый из «Фауста» Мурнау. Зритель сливается со зрением камеры. Звук исчезает и происходит возвращение к «музыкальному или звуковому чувству немых фильмов», как это называл режиссер (в дальнейших его работах саундтрек практически отсутствует), возникает ощущение завершенности.

Брэкидж объяснил финал так: «Фауст сливается с гипногогическими клетками внутреннего зрения и мышления», и это тот Рай, в который он поместил своего мятущегося героя. Закадровый голос не повествует и не объясняет, он подчеркивает и укрупняет отдельные детали и мотивы, пускается в рассуждения о зрении и восприятии, образует еще один слой среди прочих звуковых слоев: голоса и реплики актеров, музыка композитора Кэрригана, musique concrète. Благодаря приемам прерывания и остранения зрительского восприятия Брэкидж создает на материале «Фауста» не *репрезентацию* (об автономии которой как одной из главных тем фаустианы мы говорили выше), а *презентацию*, не Фауст-нарратив, а Фауст-опыт.

Наша история делает круг. Репрезентация, поначалу девальвированная («Фауст» Гёте), затем начавшая разлагаться («Доктор Фаустус» Манна), в «Фауст-фильмах» Стэна Брэкиджа стремится перейти в презентацию, в чистый чувственный опыт, не поддающийся означиванию и не опосредованный привычками мышления.

Александр Сокуров на церемонии вручения «Золотого льва»

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Повседневность экстрима

ВЕНЕЦИЯ-2011

Пора завязывать с фестивальными обзорами. Так называемые тенденции, о которых докладывают критики, почти всегда кажутся надуманными. Ну что с того, если можно было заметить: на 68-м Венецианском фестивале половина конкурсных фильмов была снята по пьесам и романам? Показатель «кризиса» сценаристов? Да нет. Простое совпадение.

«Зачем вообще нужны фестивали?» — вопрошал меня Анатолий Васильев, оказавшийся в этом году неподалеку от острова Лидо (тут проходит Мостра), на острове Джудекка, где обучал иностранных актеров и режиссеров драматическому искусству. Нужны они теперь только для бизнеса. Но на Венецианском фестивале нет кинорынка. А звезды все равно требуются. Иначе эту выставку (Мостру) никто не заметит. Таковы правила игры, то есть фестивального рынка.

Имена режиссеров, участников программ, объявленных заранее, могли вскружить голову киноманам. Этого не произошло. Такова, в сущности, тенденция, если все же необходимо улавливать ее отпечатки. Режиссеры есть, а кино нет. Или наоборот? Ничего не попишешь. Причем в прямом смысле слова. Обсуждая с товарищами выбор фильмов для рецензий в «Искусство кино», мы понимали неизбежность компромиссов, связанных всего лишь с профессиональными обязанностями. Зачастую вполне рутинными. Но не с желанием высказаться, что-то обдумать, поделиться сомнениями или восхищением. Такая ситуация нивелирует даже разрыв между мейнстримом и артом, а фестивальную гонку превращает в повседневность экстрима, лишенного влекущей интриги и драйва.

Клуни, Поланский, Кроненберг, Фридкин, Феррара, Главоггер, Гаррель, Солондз показали приличные и плохие фильмы, но в любом случае предмета для обсуждения в них хватило бы только для репортажа. Если, конечно, не лицемерить. Или не испытывать страсть к фельетонному жанру. Ну, хорошо. Клуни находится в отличной спортивной форме и мужает интеллектуально. Его «Мартовские иды» (The Ides of March) — политический триллер с неизменной моральной подкладкой. Трезвый взгляд социального активиста Клуни, сыгравшего претендента на роль президента во время предвыборной кампании, разоблачает теперь иллюзии по поводу «партии демократов» с их клонированной риторикой, популистской стратегией, поведенческим цинизмом и коллизиями, которые увлекают или сбивают с ног политтехнологов.

Поланский постарел и нашел удовольствие в съемках «хорошо сделанной пьесы» Ясмины Реза «Бог резни», сократив название фильма до «Резни» (Carnage) между шикарными солистами актерского квартета. Джоди Фостер,

Кристоф Вальц, Джон Си Райли, Кейт Уинслет запущены в бруклинскую квартиру для родительского примирения: сын одной парочки отдубасил отпрыска другой. А на самом деле, чтобы в реальном времени развлечь публику отрепетированным аттракционом, в котором за масками либеральной писательницы, финансового аналитика, адвоката и продавца туалетных бачков скрываются ксенофобские замашки, рядовой идиотизм, травмы семейных уз, сословные комплексы. Все это разыграно не без иронии исключительно для зрелищного удовольствия.

«Мартовские иды», режиссер Джордж Клуни

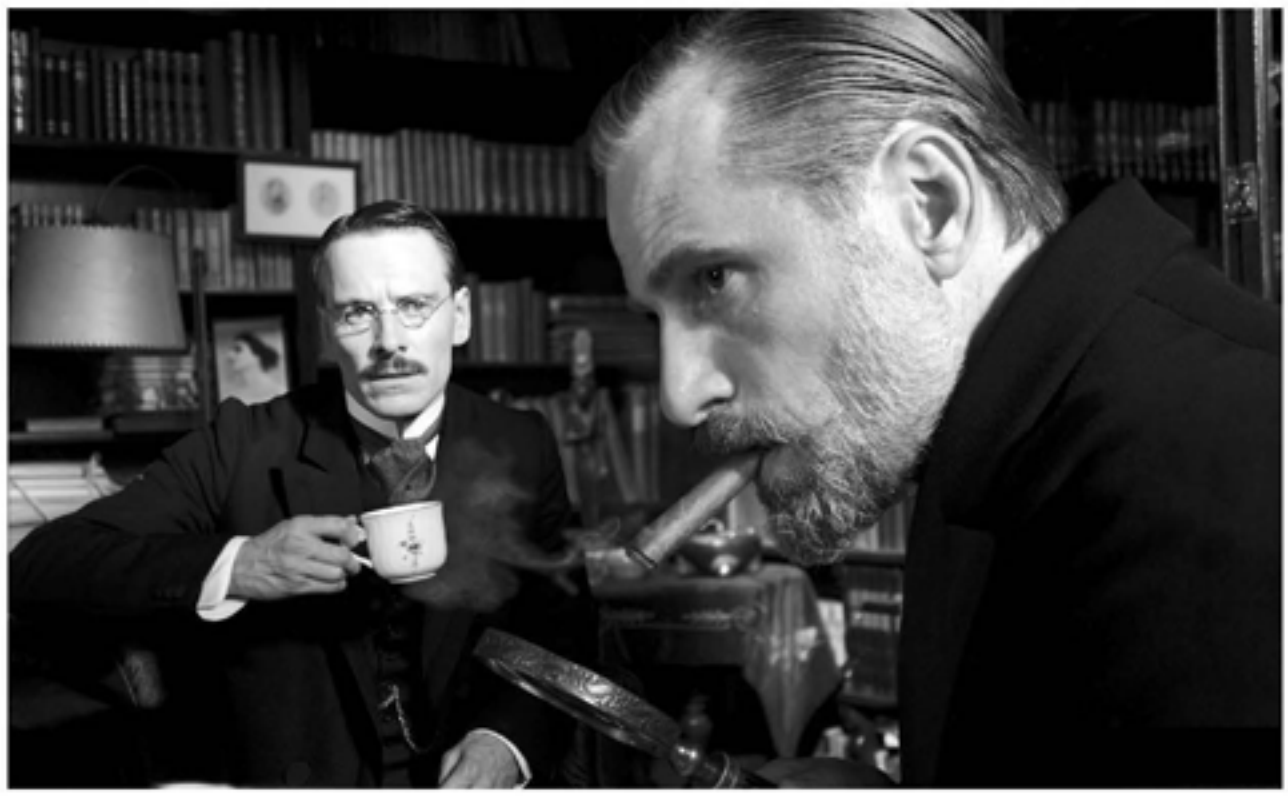
Кроненберг ударился в академизм и даже дизайн, рассказав об отношениях Фрейда, Юнга и Сабины Шпильрейн, излеченной в Цюрихе от истерии «опасным методом» (так фильм называется) Юнгом, ставшей его любовницей, распознавшей нечто важное для научных открытий Фрейда и практиковавшей психоанализ в России, откуда была родом, куда вернулась и где погибла, будучи еврейкой, во время второй мировой войны. Этот «красивый симулякр» (выражение Кроненберга) не принес режиссеру удачи, а его просветительский замысел с Кирой Найтли в роли Сабины остался всего лишь поверхностной иллюстрацией бурных, но окарикатуренных отношений знаменитых людей с их малоизвестной пассией, пациенткой и корреспонденткой, догадавшейся о глубинах «опасного метода».

«Резня», режиссер Роман Поланский

Про фильм, а точнее, про домашние радости Абеля Феррары «4:44. Последний день на Земле» (4:44. Last day on Earth) даже стыдно упоминать. О фильме «Слава шлюх» (Whores' Glory, программа «Горизонты») надо бы сказать, что вместо документального исследования Михаэль Главоггер опять представил зрелищный блокбастер, ставший последней частью трилогии, куда вошли такие фестивальные хиты, как «Мегаполисы» и «Смерть рабочего», имевшие бешеный зрительский успех. На сей раз Главоггер снимает вроде бы производственный фильм о жизни проституток в Бангкоке, Бангладеш, Мексике. Как полагается «объективному» документалисту, без осуждения их труда или сочувствия к работницам этого бизнеса. При этом Главоггера преследуют не

социальные, антропологические, но исключительно кинематографические интересы. Выбор натуры — в прямом и переносном значении — определяется впечатляющим, в смысле экзотическим, пространством для съемки. Главоггер — эстет. По мне, это недостаток для такого рода фильмов, но именно он обеспечивает востребованность режиссера на фестивалях и в кинозалах с культурной публикой. Опыт, мастерство и внушительный бюджет понадобились ему для того, чтобы рассказать, что в Бангкоке проститутки выставлены за стеклом витрины, их выбирают респектабельные местные жители и туристы, выпивающие, закусывающие в заведении. Единственные трудности для режиссера — двухлетнее выбивание разрешения на съемки и запрет на установку прожекторов, который, впрочем, способствовал более эффектному освещению кадров. В Бангладеш почти тысяча проституток кучкуются в специальном гетто, узкие, грязные улицы которого поделены на каморки, где торгуют старые хозяйки борделя, обучающие проданных на работу девочек-подростков. В Мексике выбран безлюдный пыльный район на границе с пустыней; здесь промышляют наркоторговцы, а шлюх увозят в ночь на машинах.

Этот триптих Главоггер снимал традиционным методом погружения, выплачивая гонорар своим героиням, согласившимся дать интервью, и даже сняв их рабочий момент — половой акт мексиканки с клиентом.



«Опасный метод», режиссер Дэвид Кроненберг

Прежде Главоггер живописно снимал труд рабочих в экзотических странах. Теперь будничный труд проституток — как рутину вроде роскошного зловонного рынка, где разделывают скот, или страшно красивых рудников, где добывают серу, в «Смерти рабочего». По ходу дела режиссер знакомит с нравами и обычаями избранных для съемки стран. В Бангладеш мужчины отправляются в бордель целым отрядом и вместе выбирают, кем поживиться. В Бангкоке дело поставлено на широкую чистую ногу, а «девушки» все время молятся, чтобы клиентов было побольше. В Бангладеш труженицы борделя откровенничают про запросы клиентов, расходящиеся с заветами Аллаха, ну а в Мексике удалось снять веселый монолог старой проститутки об этапах ее славной биографии. Фестивальная публика в восторге, и жюри программы «Горизонты» не оставило этот фильм без награды.

Даррен же Аронофски по справедливости презрел — за исключением Сокурова — режиссерские бренды в главном конкурсе. Фильм Сокурова занимал в нем то же место, что и «Тайная вечеря» Тинторетто, занесенная в главный павильон биеннале в Джардини. Этот кураторский жест предполагал или инициировал возможность или иллюзию диалога с работами современных художников. Смелый монтажный стык.

Американские звезды не дотянулись до прорывов, меланхолии или социальной критики звезд арт-сцены, расположившейся на площадках биеннале, частью которой является Мостра на Лидо. Хотя и биеннале давно стали индустриальной ярмаркой — рынком имен, концепций, трендов. И все же той радости, что пришлось испытать в базилике Сан-Джорджо Мад-

жоре, где поместилась инсталляция Аниша Капура «Вознесение», на Мостре не чувствовалось. Сам факт, притом впервые в истории Венецианской биеннале, вторжения современного искусства в чужое пространство — свидетельство живого размышления об объектах (искусства), с которыми вступаешь в личный контакт, к какому бы времени они ни принадлежали. Между трансептом и нефом расположилось круглое бетонное основание. Из него поднимается струя белого дыма, уходящего ввысь, в сторону, в железную трубу. Дым, освещенный сверху прожекторами, образует форму колонны, эфемерной и материальной, остроумно отвечающей не только идее, так сказать, «вознесения», но уместной насущной сообщительности между «старым и новым», которая, даже если порой и удается, часто кажется искусственной или ненужной, «не актуальной».

«4:44. Последний день на земле», режиссер Абель Феррара

Так случилось почти со всеми, казалось бы, правильными наградами 68-го Венецианского фестиваля. Разумно отказав мейнстриму в праве на призы, жюри не отменило вопросов, связанных с компромиссностью тех авторов, которые записаны в арт-резервацию. Было очевидно, что Кубок Вольпи за главную женскую роль получит Дина Ип, сыгравшая возрастную роль домработницы в фильме Анн Хуэ «Простая жизнь» (Tao jie). Но сколько можно эксплуатировать поверхностную (пара)документальность игровых картин, социальный посыл которых исчерпывается реальными персонажами дома престарелых и простецкой мыслью о бедных, но гордых простолюдинках, умело изображающих последствия инсульта? Кто бы сомневался, что «Серебряного льва» — награду за режиссуру — получит Цай Шаньцзюнь за фильм-сюрприз (ноу-хау Марко Мюллера, любителя не объявленных заранее участников конкурса) «Гора людей, море людей» (Ren shan ren hai)? Тем более что показ этой картины, причем на двух сеансах, прерывался по техническим причинам на долгую паузу. Поддержать тривиальное китайское кино о бедном шахтере, отправляющемся на поиски убийцы брата по захолустной местности, зве-

«Слава шлюх», режиссер Михаэль Главоггер

реющего в своей истории мести, но сохраняющего пролетарский дух всеобщего разрушения, — наверняка дело чести для западного истеблишмента. Хотя председатель жюри прошлого года Тарантино не был озабочен подобной политкорректностью и не заметил действительно замечательный китайский фильм-сюрприз Ван Бина «Канава».

Не обошлось в этом году без отработки обязательной фестивальной программы про нелегалов в Европе. Но после Каурисмяки, закрывшего на время эту трагическую тему в обманчиво сказочном «Гавре», венецианские премьеры показались наивными или, напротив, огламуренными вариациями главнейшей социальной проблемы. «Твердая земля» (Terraferma) режиссера Эмануэле Криалезе, претендующего на диалог с итальянским неореализмом, получила Гран-при. Действительно, этот метод знаком Криалезе не понаслышке, но свежесть сентиментального рассказа о плохих и хороших жителях сицилийской деревни, которые готовы погубить или спасти африканских беженцев, утрачена. А драматургия плакатная, несмотря на реальную и красивую черную беженку, которая мечтает добраться до мужа в Турин с новорожденным младенцем, несмотря на могучий в замысле образ старого рыбака, или молодого паренька, не знакомого со словом topless, или его мамы, вдовы в расцвете лет, всколыхнувшей у немолодых критиков память об Анне Маньяни. Я согласна с бывшим директором Венецианского фестиваля, возглавляющим потрясающий музей кино в Турине Альберто Барберой, чью реплику услыхала, сидя на просмотре этого фильма неподалеку: «Фальшак». Однако признаю: снят он с честными намерениями. В отличие от дебюта знаменитого бельгийского видеоартиста и режиссера Николя Провоста «Захватчик» (L'Envahisseur, программа «Горизонты»), нахально использовавшего сюжет про нелегалов — тоже тайно приплывших к берегу моря, но уже на север, а не на юг Европы. Провост с размахом, не забыв про компьютерную графику, запечатлел контрасты европейского города с ночлежками больных, грязных нелегалов и модными галереями, шикарными офисами нарядных зажиточных людей. Могучий африканец-нелегал выбран — в качестве якобы интеллектуальной провокации — на роль антигероя. Он соблазняет преуспевающую европеянку к ее удовольствию, но, кажется, отравит ее же сладкую жизнь. Чтобы не забывалась. Такая игра против немодной политкорректности в антураже дизайнерских вылизанных кадров не менее поверхностна, чем более скромные проекты «про это». Зато гораздо зрелищнее.

«Твердая земля», режиссер Эмануэле Криалезе

Именно зрелищность не дает покоя режиссерам, практикующим contemporary art, но завоевывающим территорию кино. А рядом (вне конкурса) была показана добытая из каннской программы «Двухнедельник режиссеров» «Игра» (Play) Рубена Эстлунда, которой в Венеции был заготовлен специальный оммаж. В этой изумляющей реплике «Забавных игр» Ханеке шведский режиссер показывает шайку черных мальчишек, которые, шутя и забавляясь средь бела дня в городском транспорте, на улицах, в парке, доводят трех шведских школьников до безумия. А наиздевавшись, грабят. Без эффектов

и специальных приемов режиссер снимает тихий ужас. На экране репортаж, сделанный в идеальном ритме и охваченный саспенсом. Веселящиеся изверги знают, что закон на их стороне, ведь они — парии общества, ведь они защищены в глазах не только западных леваков, но и шведских обывателей (есть тут и такие сцены) своим изгойским положением. Нестерпимо честное кино с неразрешимым в реальности, а не только в кино конфликтом. И с абсолютным режиссерским слухом.

«Игра», режиссер Рубен Эстлунд

Кубок Вольпи за главную мужскую роль получил, как все и ожидали, Майкл Фассбендер, сыгравший в «Стыде» (Shame) Стива Маккуина благополучного, обыкновенного ньюйоркера, замученного зовом плоти. Фассбендера фестивальные профессионалы одобрили, а фильм — единственный в конкурсе — вызвал разногласия. Маккуин, знаменитый художник, обласканный за свой дебют «Голод» («Золотая камера» в Канне), обманул тех, кто ожидал подтверждения его жесткости, не предполагающей тех уступок мейнстриму, которые он как будто себе позволил. Уступки же видятся в некоторых сюжетных мотивах — например, в самоубийстве сестры Брендона (так в честь Брандо зовут героя «Стыда»), нервической певички-простушки, достающей брата эмоциональными всплесками и навязчивым образом «жертвы». Но главное — в совсем «неприличном» для радикального художника выборе музыки: баховских «Гольберг-вариаций», пусть и в математически строгом исполнении Гленна Гульда. Кажется, что Маккуин не к добру после «Голода» очеловечился, а его герой в «Стыде» заплакал. В дебютном фильме этого режиссера Фассбендер сыграл протестанта ИРА, умершего после семидесятидневной голодовки в белфастской тюрьме «Мэйз». А в «Стыде» он — everyman и свободный человек в мире, где никаких табу не осталось. Не способный ни любить, ни чувствовать, этот заурядный менеджер с похеренной душой одержим ненасытным своим телом, невозможностью о нем забыть и заложником которого становится его ежесекундное существование дома, в офисе, в метро, борделях, на улицах, в барах. Фассбендер сыграл нецеломудренную неразработан-

«Стыд», режиссер Стив Маккуин

ную особь, чья телесная оболочка побуждает его к сексуальному голоду, который невозможно удовлетворить даже в вечном — вечно современном городе. Эту новую тюрьму для героя Фассбендера Маккуин создает отстраненно, в ритме повседневных и рискованных ритуалов, не пренебрегая спонтанностью своего героя, которая выглядит несколько одиозно и потому смущает.

В «Голоде» заключенные тюрьмы размазывали по стенкам камеры свои фекалии, которые под взглядом камеры превращались в абстрактную живопись. Но никто не обвинил Маккуина в пагубном эстетизме. А в «Стыде» никто не заметил, что Баха включает на виниле в своей квартире менеджер среднего звена, и это его выбор (а не «попсовые» замашки режиссера), даже если та же музыка продолжает звучать, когда Брендон несется по городу. Так или иначе, но небрежение стереотипами восприятия так называемого радикального кино позволило Маккуину избежать формализма, на который этот сюжет идеально годился. Режиссер «развоплотил» и сюжет, и формализм, подметив в тихом американце возможность переходных состояний между маниакальной телесной ненасытностью и внутренней пустотой, которая так же мучительна и устрашает, как недоступная ему человеческая близость, даже если Брендон об этом не подозревает. Но все-таки плачет, когда слушает в баре старую песню (долгий «Нью-Йорк, Нью-Йорк» в новой версии), которую тянет за душу его сестра, напоминая о прошлых и настоящих скитальцах по этому городу.

Cut,
режиссер
Амир Надери

Исключительного бойца в «Голоде» сменил ординарный человек в «Стыде», актуальный в своих потаенных страстях и бесчувственности герой нашего времени.

В конце концов, и Амир Надери в лучшем фильме фестиваля Cut мог предложить своему герою-режиссеру, ненавидящему мейнстрим, мультиплексы и многобюджетную развлекуху — другой список ста лучших фильмов. Гораздо менее консервативный. Но убережется от снобизма или маргиналий, не доверив вкусовой эксклюзивности.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Доказательство от противного

«Химидзу»
Himizu
Авторы сценария **Минору Фуруя, Сион Соно**
Режиссер **Сион Соно**
Оператор **Сёхэй Таникава**
Художник **Такаси Мацудзука**
Композитор **Томохидэ Харада**
В ролях: **Сёта Сомэтани, Фуми Никайдо, Юрико Ёситака, Мэгуми Кагурадзака, Энн Судзуки, Дэндэн, Мицури Фукикоси, Асука Куросава, Такахиро Насидзима**
GAGA, Kodansha, Studio Three Co. Ltd.
Япония
2011

Рассматривать «Химидзу» можно как минимум в трех ракурсах, и каждый открывает занятную перспективу.

По внешней видимости это молодежный трэш, коего производится в изобилии на всех широтах; однако замечено, что аудитория японского MTV самая восторженная, японские рокеры барабанят громче всех остальных, что относится и к японскому трэшу. В «Химидзу» кричат и собачатся так, что кажется: порвут экран, мочат друг друга до последней крови. Но герои трэша, во всяком случае главные герои, не умирают. Йюити Сумида и неравнодушная к нему одноклассница Кэйко Тядзава пройдут через все испытания, сохранят себя во враждебном мире и закалят свою сталь в борьбе. Пускай они изъясняются на языке тинейджеровского примитива, но к числу их поклонников присоединилось взрослое жюри Венецианского фестиваля. Это ли не успех?

Присуждение юным артистам Сёте Сомэтани и Фуми Никайдо престижной премии Марчелло Мастроянни, которой в Венеции поощряют молодые таланты, многих удивило. И заставило взглянуть на «Химидзу» в другом ракурсе — как на произведение авторского кино, лишь загримированное под отвязное мочилово. Для такой точки зрения достаточно оснований — хотя бы потому, что режиссер картины Сион Соно слывет культовой фигурой. Он промышлял гейским порно, причем и в этом деле сумел выделиться из общего ряда. И он же обрел фанов в лице изощренных синефилов, особенно после фильма «Клуб самоубийц», остро заявившего об упаднических настроениях молодежи и побудившего искать в нем фило- софские глубины, каких, возможно, там и нет.

Режиссер, чей первый опыт в кино назывался «Я Сион Соно!», любит появляться в камео в собственных фильмах. Он не скрывает, что сам помышлял о самоубийстве, но спасала тяга к творчеству. Явный нарцисс и карьерист в хорошем смысле этого слова, он уже давно вращается в орбите больших фестивалей (Берлин — Канн — Венеция), но раньше его брали только в параллельные программы, а конкурс улыбнулся впервые, так что японский харизматик поднялся на очередную иерархическую ступеньку.

Этому факту есть объяснение, заодно позволяющее увидеть картину еще в одном, вероятно, наиважнейшем ракурсе. «Химидзу», невзирая на имя режиссера, все равно остался бы образцом маргинального B-movie, насыщенного черным юмором и грубым вкусом, но... Не было бы счастья — несчастье помогло. После постигшего Японию 11.03.11 стихийного бедствия и последовавшей за ним цивилизационной катастрофы Сион Соно, как раз приступавший к съемкам фильма по мотивам популярной манги Минору Фуруи, оперативно переписал сценарий и перенес действие в район Фукусимы — в места, опустошенные землетрясением, цунами и ядерной утечкой. Это как раз то, чего не хватало, чтобы все сомкнулось: разнородные элементы фильма пришли во взаимодействие и произвели бурную химическую реакцию. Если не считать короткометражки Алексея Германа «Из Токио» (тоже прямо «с колес» вывезенной в Венецию), «Химидзу» оказался первой рефлексией игрового кинематографа на японскую злобу дня. И вот уже «Химидзу» сравнивают с фильмами Куросавы, некогда снятыми на руинах второй мировой войны.

Другой ряд смелых сравнений — со «Сталкером» и «Бегущим по лезвию бритвы». И нельзя сказать, чтобы для этого вовсе не было оснований. Образ Зоны, огромной мусорной свалки, кладбища цивилизации, по которому бродят обезумевшие «выживанцы» (в русском нет существительного, адекватного английскому survivors), перекликается с классикой Sci-Fi. Но при этом все снято в реальных декорациях бедствия с его подлинными жертвами в качестве статистов, что решительно меняет градус кинематографического блюда, делает его не разогретым, а натурально горячим. И даже «дурной вкус» начинает работать в нужном направлении.

Бездомные маргиналы ютятся в лачугах и лодках, моются в бочках, но главный ужас в деградации не быта, а морали. Родители желают смерти своим детям и охотно готовы им помочь, сын, не выдержав издевательств, отправляет на тот свет отца, повсюду орудуют насильники и маньяки, в воздухе витает призрак суицида. Герой-тинейджер мечтает вырасти неприметным, как крот (химидзу — разновидность грызуна, прячущегося от солнца), но именно это оказывается сложнее всего, потому что образ «бесконечной нормальности», в котором законсервировалась процветающая Япония рубежа веков, ушел в прошлое. (Так же ушел в историю образ Америки, какой она была до 11.09.01). Мало того, созданный СМИ имидж Японии как страны, достойно встретившей бедствие, оборачивается своей противоположностью, а в довершение теледиктор чуть ли не повторяет расхожее мнение, что японцы были наказаны за безбожие.

Однако — и этим «Химидзу» окончательно располагает в свою пользу — нотка фатального глобализма глохнет и уступает место неожиданным терапевтическим эмоциям, идущим от той же самой природы человека, что и самое страшное зло. Откуда эти положительные эмоции рождаются? Буквально через пару недель после венецианской премьеры «Химидзу» на фестивале в Сан-Себастьяне был показан другой японский фильм — «Я желаю» Хирокадзу Корээды о малолетних братьях, разлученных разводом родителей. Один из них переезжает с матерью в город, рядом с которым дымится вулкан. Для того чтобы встретиться, мальчики совершают самовольное путешествие по индустриальной Японии: мы воочию видим, как под напором цивилизации и угрозами сопротивляющейся ей природы разрушается патриархальный мир. Близость катастрофы обостряет ощущение жизни, а вселен-

скому распаду противостоит корневая сила семейных связей. Как говорит сам Корээда, своим фильмом он хотел вернуть японцам то, что они утратили 11.03.11.

У Сиона Соно сходная задача, но решается она от противного. Режиссер нагнетает атмосферу кошмара и безнадежности, но незаметно меняет оптику с черной на розовую. Или мы постепенно привыкаем к чернухе и начинаем проникать в ее внутренний подкожный слой. И выясняется, что на самом деле это кино о мечте. В то время как поколение родителей поражено синд-

«Химидзу»

ромом умирания, их дети благодаря своей юношеской невинности способны смотреть в будущее. Они строят «Дом-лодку Сумиды», туристический отель на воде в зоне бедствия: бизнес-проект как наивная попытка возрождения. А когда гангстер из якудза вручает юноше пистолет, тот в итоге находит лучший выход, чтобы свести счеты с человечеством. Путеводителем для него оказываются цитируемые Кэйко стихи Франсуа Вийона: «Я знаю все, но только не себя». С самопознания начинается новая жизнь. В хорошие времена можно быть пессимистом, в плохие — никак. Крот из своего укрытия выходит на свет.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Против капитуляции

За двадцать лет, что Амир Надери прожил, покинув Иран, в Америке, он снял пять фильмов. Двадцать лет понадобилось этому одержимому, как и все его герои, человеку, чтобы назвать Америку «второй родиной». Cut — единственный из ряда вон фильм 68-го Венецианского фестиваля — снимался в Японии. Он открывал программу «Горизонты», оглушив и вдохновив публику протестной мощью.

Самоучка Надери, синефил и неподкупный автор независимого кино, даже в пору его полумертвого положения, предъявил революционный манифест, который без всякого сарказма мог бы называться «Не могу молчать». Мотивация не для постмодернистов.

Cut — реализация заветов Годара делать кино не политическое, а политически. Для этого Надери понадобились Япония и самурайская этика его героя, молодого режиссера по имени Сюдзи, сыгранного Хидэтоси Насидзимой с отчаянием, на предпоследнем, но долгом дыхании.

Наэлектризованные режиссерские сюжеты неизменно перерождают камерные фабулы этого иранца в Америке (теперь в Японии) в азартный эксперимент. Он состоит в доведении до точки кипения, до белого каления обыкновенного человека, становящегося титаническим маньяком, охваченным какой-нибудь навязчивостью или наваждением. Отступников среди его протагонистов нет. А их ставка в тех или иных сюжетных обстоятельствах всегда больше жизни. Надери доводит до высоковольтного градуса волю своих героев, сосредоточенных на одной мысли, на одном чувстве или действии.

В фильме «Вегас: правдивая история» его протагонист был заложником американской мечты — ис-

Cut

Авторы сценария **Амир Надери, Абу Фарман, Синдзи Аояма, Юити Тадзава**

Режиссер **Амир Надери**

Оператор **Кэйдзи Хасимото**

Художник **Тосихиро Исоми**

В ролях: **Хидэтоси Нисидзима, Такако Токива, Такаси Сасано, Сюн Сугата, Дэндэн, Такудзи Судзуки и другие**

Tokyo Story, Bitters End, Cut (II)

Япония — Франция — США — Южная Корея — Турция

2011

кал (поддавшись розыгрышу) на крошечном участке земли клад, испепеляя себя, свою семью и вступая в смертельную схватку с сухой землей. Протагонист фильма «Манхэттен от А до Я» обязан был за день найти деньги (иначе его выселят из квартиры) и петлял по Нью-Йорку, как загнанный зверь. Героиню «Марафона» изнуряла страсть к заполнению кроссвордов, которые надо вовремя отправить, чтобы выиграть приз. Глухонемой мальчик, герой фильма «Звуковой барьер», должен был во что бы то ни стало найти магнитофонную пленку с интервью погибшей матери и выиграть битву со своей глухотой. В фильме Cut Надери находит для себя и своего героя, «последнего самурая в кино», новый вызов. Это нестерпимое засилие коммерческого кино, это превращение кинематографа в проституцию, это убывание площадок для просмотров классических фильмов. Это — экзистенциальный, а не профессиональный выбор. И это — самопожертвование.

Для того чтобы лишить свой манифест пафоса, иллюзий, ностальгии или наивности, Надери придумывает «простую историю». Но концептуальную. Он начинает ее в одном ключе, настроении, а развивает и ведет к кульминации в совсем других режиме и жанре.

Надери, обладающий исключительным даром режиссерской концентрации, изощренной строгости, но при этом глубинной иронии, не только трансформирует изначальный посыл фильма в неожиданное кино. Он побуждает своего героя, молодого режиссера, испытать социальный активизм, а также дух свой и тело, срежиссировать «реальное кино» (или фильм в фильме), выбрав для себя героическую роль, а для противников — роль соучастников или зрителей кровожадного зрелища. И победить на их поле. Потому что «настоящее кино делается из плоти и крови», — орет Сюдзи в мегафон (в то время как толпа его сограждан равнодушно течет по токийским улицам), пока не попадает в переделку.

Эту только на первый взгляд прямолинейную историю Надери писал по-английски с Абу Фарманом, иранским поэтом и видеоартистом, выросшим в Монреале. Потом перевел на персидский. А на японский Cut перевел Синдзи Аояма, автор отличной, глаз не оторвать, многочасовой «Эврики». Он же переписал некоторые сцены и диалоги.

Сюдзи просыпается в своей каморке, стены которой обклеены фотографиями великих режиссеров, выходит на крышу и попадает в черно-белое изображение. Теперь он на кладбище, у могилы Куросавы, которому признается, что хочет жить и снимать, но «кино умирает». На экране вспыхивает цвет, и Сюдзи бежит, как оглашенный, по городу с мегафоном и с воплями о том, что «чистое кино должно быть свободным», что «не осталось мест для показа классических картин». Встреченный дружок его упреждает: «Ты не Мисима. Времена изменились». Зритель этот «крючок» может и пропустить, но Надери не зря врубает эту реплику, хотя диалогов в его фильме кот наплакал. Времена, действительно, изменились, об этом вопиет герой и оказывается в черно-белом кадре на могиле Одзу. На памятнике надпись: «Ничего».

Кроме беготни на могилы классиков, кроме воплей в мегофон на улицах без всякой поддержки населения Сюдзи показывает классические фильмы любителям настоящего кино на крыше своего дома. Во время просмотра, когда зрители и киномеханик улыбались Бастору Китону, появились агенты якудза. Подвезли Сюдзи в бар-офис, где он узнал, что его брата, который работал на мафию и был ей «как сын», убили за неуплату долга. Деньги он одалживал, чтобы спонсировать фильмы Сюдзи. Понятно, что ни этих, ни еще каких-то денег у молодого режиссера нет. Есть две недели. Либо он отдаст долг брата, либо погибнет.

Бар просторный. С боксерским рингом. За стойкой — нежная барменша. У стойки — вечный стражник, сборщик податей. За стенами бара — игорные комнаты и кабинеты солидных заместителей главного босса. Дома на автоответчике Сюдзи слушает голос брата, умоляющего о встрече, на которую режиссер не сподобился. Теперь у него выбора нет. Он отправляется в бар, про-

сит барменшу показать место, где брата убили. А членов мафии — дать любую работу. Ему предлагают револьвер со словами «ты же вроде режиссер». Он готов к самоубийству. Но — пронесло. Револьвер оказался не заряжен. Деньги за отвагу Сюдзи получил, и в воздухе повис не праздный вопрос: «Понравилось шоу?» А у режиссера появилась идея: он станет безответной «грушей» для битья. Но площадкой этого шоу станет уборная, где брата убили. Первую битву он выдерживает, вспоминая вслух имена и названия: Макс Офюльс, «Джонни Гитара», Ольми. Сеансы побоев рекрутируют новых желающих,

Cut

ставки растут. Остается одиннадцать дней до срока выплаты долга. Собранная сумма недостаточна. Сюдзи требует, чтоб его били в живот за больший гонорар.

Надери снимает побоища как сцены трэшевого боевика, но прорезает сцены добровольного насилия, инициированного хрупким молодым человеком, передышками, в которых он восстанавливает силы. Вот он на могиле Мидзогути, окровавленными пальцами водит по надгробью. Теперь можно и в бой. Очередь бойцов, готовых платить за удовольствие убивать гордую жертву, пополняется. У режиссера в запасе другая защита. Он шипит: «Shit movies». Это проклятие помогает держать удары, тащить измордованное хромое тело домой, где он искалеченными пальцами щупает коробки с пленками и с синюшным, в кровавых подтеках лицом показывает киноманам «Голый остров» вместо обещанного «Третьего человека» Рида, копию которого не успел подготовить. Кадры фильма Канэто Синдо Надери стыкует с побоищем в туалете — ритмическом рефрене зрелищного кино, перебитого кадрами на домашнем экране или снами измочаленного героя, которому снится кино, вдыхающее в него жизнь. Доходчивость высказывания Надери не отдает пошлостью. Наступило время говорить ясно, без прикрас и изысков, действовать, а не орать, иначе ничего не добьешься — ведь демонстрации уже не вызывают реакции. Так Надери, не опасаясь обвинений в плакатности, визуализирует триаду, провозглашенную его самураем, и составляющую суть «чистого кино»: «правда, искусство и настоящее развлечение».

Так, собственно, и построен-смонтирован этот фильм. Мотивация молодого режиссера, готового ради искусства кино пожертвовать собой, побуждает его (в жанровом повороте интриги) стать героем «настоящего развлечения», от ко-

торого бросает в дрожь даже закаленных товарищей по якудза. Надери действует напрямик, удостоверяя на сеансах туалетного побоища непобедимость Сюдзи — медиума классического, очень разного кино, которое таинственным образом спасет и сохранит самоубийцу. Но и юмора у Надери с его протагонистом не отнять. Сборщик долгов, старый член мафии, похож, считает Сюдзи, на актера в роли отцов в фильмах Одзу, о чем ему сообщает. Тот что-то

Cut

видел по телевизору. И теперь становится «отцом» режиссера, заменив барменшу, которая собирала гонорары, уплаченные бандитами за участие в смертельном аттракционе.

При всем том дома Сюдзи не только видит сны (кадры из «Дороги», вестернов), но и дописывает сценарий будущего фильма. Тем временем в бар прибывает приспешник главного босса и требует сверх долга заплатить за аренду туалета, раз это «место действия», такая «съемочная площадка» угодна малоимущему режиссеру. Остаются три дня до срока погашения увеличенного долга. Другой наместник босса готов одолжить деньги самоубийце в роли супермена. Тот требует, чтобы благодетель его ударил, желая эти деньги заслужить. Ну, и войдя в роль. Благодетель отказывается. Режиссер объясняет: «И я не могу принять просто так. Если б дело было в деньгах, я бы банк ограбил». Речь, конечно, Надери заводит о цене на ценности, а его герой призывает теперь бить его по лицу, чтобы ставки возросли. Битва в туалете сменяется безмолвной панорамой городского пейзажа. Крики: «Убейте меня!» — воплями: «Я живой!»

Экшн-эпизоды Надери монтирует с немыми долгими планами, в которых повисают боль, ужас и сдержанность соглядатаев убийственного зрелища, за которое не жалко выложить громадные суммы тем, кто желает потешиться.

Дома Сюдзи дремлет и шепчет, что не хочет умирать за какие-то йены, а по телу его — как по экрану — плывут финальные кадры «Мушетты» (перед самоубийством в пруду), поднимая умирающего с помощью «живой воды». Пробудившись, он бодро вещает, что хочет жить и снимать. А барменша клеит на стенку афишу с объявлением о последнем дне битвы. Выдержит ли полуживой труп сто ударов, если будет вспоминать сто любимых фильмов? Начинается его список (показанный в титрах) — по иронии Надери — с «Соцобеспечения» Фредерика Уайзмена. Наступает крещендо экшн-фильма. Удар — титр. Удар — титр. Автор — название — год. Приведу некоторые из этой сотки. «Нож в воде», «Разговор», «Земля дрожит», «Подглядывающий Том»,

«Более странно, чем рай», «Голова-ластик», «Время цыган», «Жизнь богемы», «Дорога», «Дыра» Цай Минляна, «Нэшвилл», «Фицкаральдо», «Прекрасная спорщица» Риветта, «Благославенно ваш» Вирасетакуна, «Расёмон», «Кес» Лоуча, «Лола Монтес» Офюльса, «Человек с киноаппаратом», «Ван Гог» Пиала, «Затмение», «Самурай» Мельвиля, «Аккаттоне», «Бешеный бык», «М» Ланга, «Сансет бульвар», «Земляничная поляна», «Великая иллюзия», «Виридиана», «Третий человек», «Андрей Рублев», «Время развлечений» Тати, «Пайза», «Нанук с Севера», «Декалог», «Фейерверк», «Набережная туманов», «Жить своей жизнью», «Вертиго», «Шоковый коридор» Фуллера, «Время жить, время умирать», «Похитители велосипедов», «Разбойники» Иоселиани, «Дороги славы» Кубрика, «Нетерпимость», «Алчность», «Пайза», «Мушетта», «Генерал» Китона, «Огни большого города», «Броненосец «Потемкин»...

Удары отшибли слух у теряющего жизнь самурая. Он кровоточит, оглушенный, кажется, насмерть. Но вдруг в его памяти и на экране всплывает фотография Эйзенштейна и возвращает самураю слух в рычании вошедших в раж любителей зрелищ. На экране фотографии Годара, Китона, Феллини, Тарковского, Николаса Рея, Сокурова... Список продолжается. «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера, «Космическая Одиссея», «Последняя весна» Одзу, «Искатели» Форда, «Восход» Мурнау, «Кровавый трон» Куросавы, «Путешествие на Луну» Мельеса, «Аталанта», «8 ½» и — под номером один — «Гражданин Кейн». Битву в туалете накрывают кадры из фильма с горящими санками. Потом план могилы Мидзогути. Солнечный город. Пачка денег. Оплаченный долг и диалог.

— Почему ты не будешь на нас работать?
— Одолжите деньги.
— Сколько?
— Тридцать пять миллионов йен.
— Для чего? Ты ведь рисковал жизнью.

Самурай не отвечает. Но перед финальными титрами за кадром раздастся: «Мотор!»

Объявив о другой, вроде утопической, актуальности современного кино, Надери отказал своему герою в снобистском списке раритетов, недооцененных шедевров или «пропущенных фильмов». Индустриальному производству он противопоставил не только классику, позволяющую выжить, но и поведенческий жест, критическую позицию, романтический концептуализм, формы и способ жизни, которые важнее «новой образности» или языковой инновации, легко и мгновенно пожираемой рынком и медиа.

Решение завести бескомпромиссного режиссера в туалет бара-офиса якудза и снять там кровавый боевик лишает этот фильм Надери, как и его героя-идеалиста, наивности или ностальгических чувств. Ценой жизни заработанное право на очередной долг, который пойдет на съемки, — это жанровый и потому реалистический шанс не оказаться в простое. Или остаться в роли пассивного киномана. И, конечно, наглядно, то есть зрелищно, засвидетельствовать мотивацию быть режиссером, фильмы которого теперь почти негде смотреть, включая фестивали, перегруженные мейнстримом.

Cut в Венеции призов не удостоился. Не потому ли, как говорят, что в списке молодого режиссера не было имени Цзя Джанкэ, председателя жюри конкурсной программы «Горизонты»?

ОЛЬГА ШАКИНА

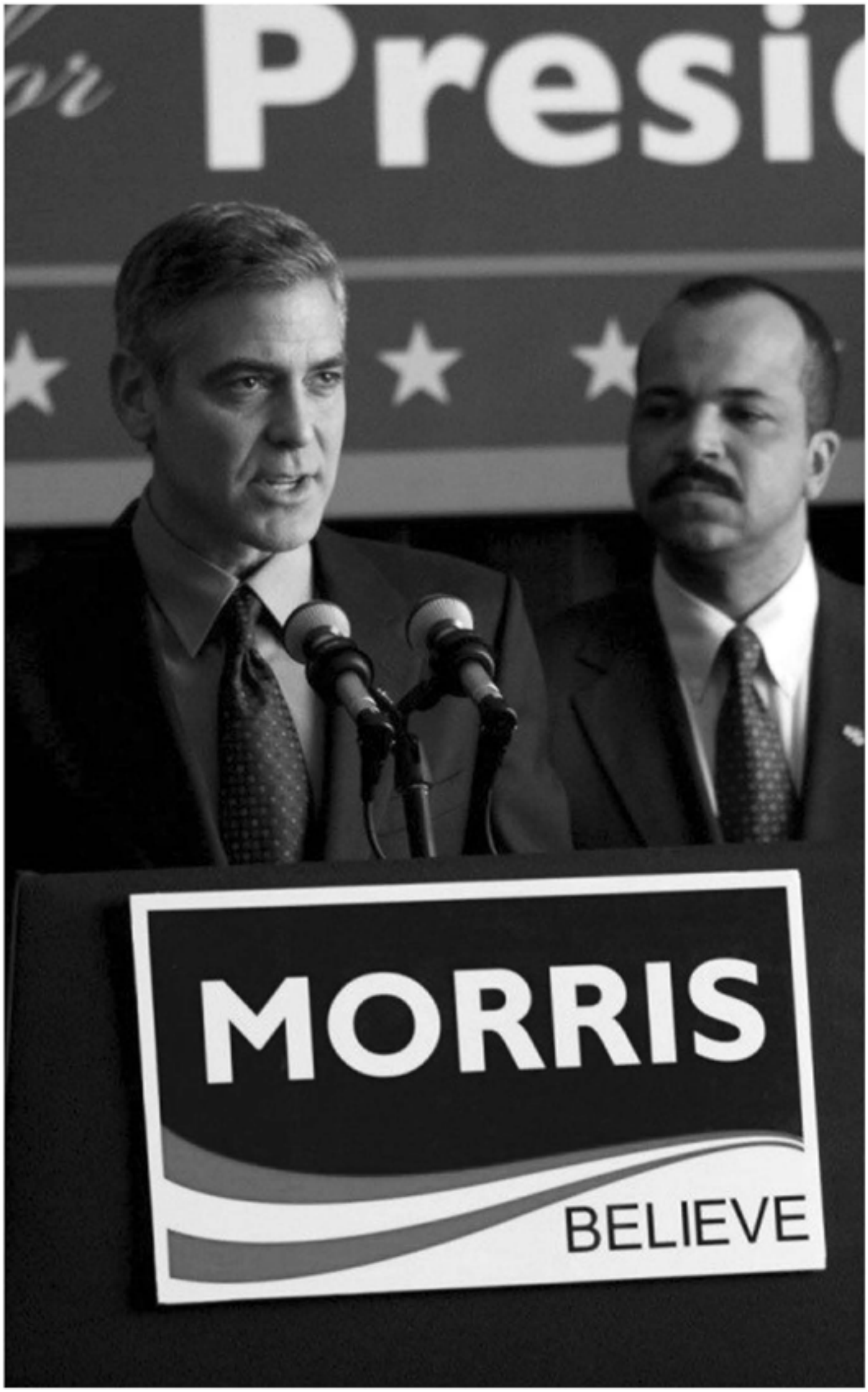
Герой и пустота

«Мартовские иды»
The Ides of March
По пьесе Бо Уиллимона
Авторы сценария **Бо Уиллимон, Джордж Клуни, Грант Хеслов**
Режиссер **Джордж Клуни**
Оператор **Фидон Папамайкл**
Художники **Шэрон Сеймур, Крис Корнуэлл**
Композитор **Александр Деспла**
В ролях: **Райан Гослинг, Джордж Клуни, Филип Сеймур Хоффман, Мариса Томей, Пол Джаматти, Макс Мингелла, Эван Рейчел Вуд, Джеффри Райт**
Cross Creek Pictures, Exclusive Media Group, Smoke House
США
2011

Рифмовать политику с эротикой — все равно, что любовь с кровью: до такой степени общее место, что непонятно, классика ли это уже или все еще пошлость. От соблазна высказаться о политиках, в буквальном смысле имеющих электорат, естественным образом не ушел главный либерал американского кино Джордж Клуни. «Мартовские иды» — третья часть его своеобразной общественно-политической трилогии: «Признания опасного человека» повествовали о борьбе идеалиста с выдуманными демонами, «Доброй ночи и удачи» — о том, как победить невыдуманных, «Иды» же исследуют куда более печальный и, увы, распространенный феномен — как в условиях нестерпимого давления среды идеалист сам становится демоном.

Демократы пытаются выдвинуть единого кандидата на выборы президента США, идут внутрипартийные праймериз. Пламенный мотор штаба потенциального победителя — молодой, восторженный, талантливый и до неприличия порядочный политтехнолог Стивен. Он искренне верит, что девиз «Ничего плохого не случится, если поступаешь правильно» проведет его через все жизненные неурядицы. Он вообще верит в систему устаревших дихотомий «правильное — неправильное», «правда — ложь», «добро — зло», не подозревая, что в политике они давно отменены за ненадобностью. Для начала в качестве воспитательной меры — не то от коллег, не то от самой жизни, которой слегка надоело, что ее воспринимают таким радикально черно-белым образом, — Стивен получает двойную профессиональную подставу. Затем уже глубоко личный удар под дых от главного объекта идеализации — кандида-

та, на которого он работает. Пухлое юношеское лицо каменеет, и герой начинает действовать решительно: не бывает худшего циника, чем разочаровавшийся идеалист. Розовощекие романтики вообще самые страшные люди на земле, и тут кастинг режиссера Клуни оказался точен, как никогда: даже в недавнем «Драйве» с молотком в руках Райан Гослинг не выглядел так зловеще, как в костюме-двойке в «Мартовских идах». Схематичный и предсказуемый, он здесь, скорее, не человек, но модель человека — для таких ролей этот обманчиво анемичный артист подходит, как никто другой. Именно такого героя



«Мартовские иды»

предусматривает по-американски прямолинейная драматургия литературного первоисточника — успешной бродвейской пьесы Бо Уиллимона.

Самого неоднозначного персонажа этой в целом простой шахматной партии, того самого кандидата, на которого работает персонаж Гослинга, режиссер берет на себя — и играет практически исповедально, придавая ему массу собственных черт. Губернатор-демократ Майк Моррис практически равняется актеру-демократу Джорджу Клуни — гиперхаризматик, настоящий артист с большой пластичной пустотой внутри, что камуфлируется универсальным, безотказно действующим на любого обаянием. Весь штаб влюблен в начальника, буквально дрожит от желания ему принадлежать — и лобовой метафоры «политика как секс», упомянутой в начале этого текста, постановщик придерживается до конца. «Я женат на предвыборной кампании!» — обнимаясь, скандируют мужчины в пиджаках. «Хороший он парень, но политик — так что рано или поздно бросит тебя», — предупреждает Стивена бывалая журналистка. Но, несмотря ни на что, тот даже в процессе любовного акта с девушкой поглядывает в телевизор, где с очередной предвыборной речью выступает истинный объект его страсти.

«Мартовские иды» — фактически любовная история с предательством, в ходе которой брошенная возлюбленная не умирает, но становится сильнее, беспощаднее и несчастней. Кое-кого из преданной ему паствы прогрессивный губернатор Моррис использует в самом неприглядном и вульгарном смысле этого слова — но и судьба тех, кого поимели в смысле переносном, не радостней. Лучшей иллюстрацией этой сентенции выглядит медитативный эпизод стрижки грузного завштабом Пола Цары (Филип Сеймур Хоффман), самого давнего и преданного соратника губернатора: его обрабатывают машинкой, как невинную грузную овцу, будто готовя к закланию.

Крайне показательна и сцена, где юный энтузиаст Стивен, соблазняя практикантку, практически жест за жестом, выражение за выражением повторяет приемы начальника, которые тот использует для обольщения аудитории. В этот момент Райан Гослинг портретирует Джорджа Клуни так же точно, как самые разные актеры, от Кеннета Брэны до Оуэна Уилсона, изображают Вуди Аллена в фильмах самого Аллена. Герой и его доппельгангер, копия и оригинал — романтический мотив двойничества в очередной истории о том, кем становишься, убив дракона, проступает здесь не случайно. «Мартовские иды» — лишенная живых фигур, но полная символических типажей философская сказка, роман воспитания, поэтапно воссоздающий схему развития человеческого мировосприятия, которая была доступно описана Кьеркегором, переосмыслившим шлегелевскую концепцию романтической иронии. В начале пути герой ко всему относится легко, подвергая любое жизненное явление тотальной иронии. При возникновении давления, представляющего опасность для его жизненных установок, становится моралистом, обнаружившим вокруг себя столпы неких нравственных максим. И, наконец, поняв, что и это пустое, обращается к сколь абсолютной, столь и искусственной религии — в данном случае культу цинизма.

В первой сцене герой Гослинга перед выступлением шефа с шутками и прибаутками проверяет микрофоны. В последней — делает то же самое в гробовой тишине.

С того момента, как идеалист сам себя предал, тишина всегда будет ему ответом.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Ветер, который качает вереск

«Грозовой перевал» — книга более трудная для понимания, чем «Джейн Эйр», потому что Эмилия — больше поэт, чем Шарлотта. Шарлотта все свое красноречие, страсть и богатство стиля употребляла для того, чтобы выразить простые вещи: «я люблю», «я ненавижу», «я страдаю». Ее переживания хотя и богаче наших, но находятся на нашем уровне. А в «Грозовом перевале» «я» вообще отсутствует. Здесь нет ни гувернанток, ни их нанимателей. Есть любовь, но не та любовь, что связывает мужчин и женщин. Вдохновение Эмилии — более обобщенное. К творчеству ее побуждали не личные переживания и обиды. Она видела перед собой расколотый мир, хаотичную груду осколков и чувствовала в себе силы свести их воедино на страницах своей книги. От начала и до конца в ее романе ощущается этот титанический замысел, это высокое старание... сказать устами своих героев не просто «я люблю» или «я ненавижу», а «мы, род человеческий» и «вы, предвечные силы...»

Вирджиния Вулф

Production history этой экранизации — сама по себе история. Подробности создания одного из самых ожидаемых фильмов сезона хранились в строжайшей тайне. Все же стало известно, что на роль Кэтрин Эрншо пробовались Джессика Альба, Натали Портман, Линдсей Лохан и Эбби Корниш, но Андреа Арнольд, сменившая в качестве постановщицы двух других режиссеров, пригласила вместо звезд малоизвестную актрису Каю Скоделарио. Среди претендентов на роль Хитклифа числился сам Майкл Фассбендер, но он перекочевал в родственный проект «Джейн Эйр». Этот артист, не ли-

«Грозовой перевал»
Wuthering Heights
По одноименному роману Эмилии Бронте
Авторы сценария **Андреа Арнольд, Оливия Хетрид**
Режиссер **Андреа Арнольд**
Оператор **Робби Райан**
Художник **Хелен Скотт**
В ролях: **Кая Скоделарио, Оливер Милбёрн, Джеймс Хаусон, Никола Бёрли, Эми Рен, Джеймс Норткоут, Стив Иветс, Пол Хилтон и другие**
Ecosse Films, Film4, Goldcrest Pictures, HanWay Films, Screen Yorkshire, UK Film Counsil
Великобритания
2011

шенный темперамента, слишком гламурен, а Андреа искала настоящего «цыгана» по внешности и по духу, причем родом из Йоркшира и возрастом от шестнадцати до двадцати одного года. В результате на роль Хитклифа был выбран темнокожий актер Джеймс Хаусон.

«Самый романтический» (согласно всем рейтингам) роман мировой литературы стал культовым еще при жизни Эмилии Бронте, признан священной книгой эмансипации, породил фан-клубы и целую антологию экранных версий в кино и на ТВ. Они появляются с 1920 года по настоящий день со средней периодичностью раз в десять лет, но в этом ритме случаются взрывные пики (1953 и 1954, 2003 и 2004, 2009 и 2011). Наиболее известны экранизации 1939 года с Лоренсом Оливье в роли Хитклифа, 1970-го с Тимоти Далтоном и 1992-го с Рэйфом Файнсом, а также добротный сериал BBC. Специалисты вспомнят мексиканскую католическую адаптацию Луиса Буньюэля «Бездны страсти», итальянскую, французскую (Жака Риветта) и японскую феодальную версии, а также версию «эмтивишную», снятую в Пуэрто-Рико.

«Грозовой перевал» — один из тех шедевров большой литературы, что стоят ближе всего к жанровой и массовой культуре. Мотивы романа проникли в такие ее области, как японская манга, интернетовские ролевые игры, «Монти Пайтон» и песенные композиции Кейт Буш. Сегодняшний бум книги Бронте стимулирован еще одной женщиной — Стефани Майер с ее Сумеречной сагой, героиня которой, Белла Свон, не расстается с этой книгой, видя в ее главной теме прообраз своей любви к вампиру. Сумеречные фанаты штурмовали британские магазины в погоне за новым изданием «Грозового перевала» с обложкой в готическом стиле, что позволило увеличить продажи в четыре раза.

Книга Эмилии Бронте, этот сгусток стихийной, почти космической энергии, таит в себе тьму загадок, которые превращаются в почти неразрешимые проблемы для авторов экранизаций. Слова Вирджинии Вулф выводят «Грозовой перевал» из потока обычной, даже очень качественной литературы. Я бы поместила его в этом смысле где-то рядом с романами Достоевского, действие которых происходит на самом деле ни в каком не в Петербурге, а где-то на другой планете, с другим градусом экзальтации и страстей. Именно потому так трудно оказалось экранизировать этого автора на его родине: для успеха оказалось недостаточно темперамента не только Льва Кулиджанова, но и Ивана Пырьева. Зато Акира Куросава снял гениального «Идиота» — именно потому, что перенес действие в Японию и остранил знакомые образы чужой культурой.

В определенном смысле так поступила и Андреа Арнольд. Она, режиссер современной реалистической школы, была как никто далека от принципов канонической экранизации. С романом Бронте ее свела — и не сумела развести — судьба: как говорит сама режиссер, «у меня словно не осталось выбора». Но и тогда она продолжала считать «дурацкой задачей» передать весь спектр идей и мотивов романа, который назвала готическим, феминистским, социалистическим, садомазохистским, фрейдистским, инцестуальным, жестоким и физиологичным. Первое, что сделала режиссер при работе над сценарием (она писала его вместе с Оливией Хетрид), — отсекла вторую половину романа с его принципом зеркальных отражений и примиряющим (но не вполне убедительным) финалом, где прослеживаются судьбы детей главных героев, несущих на себе родовое проклятие.

Арнольд сосредоточилась на первой половине романа — на безумной, безнадежной, мучительной и неосуществленной страсти Хитклифа и Кэтрин, которую называли «местью Любви XIX веку», по накалу и целомудрию сравнивали с чувствами героев Шекспира, находили в ней широкий спектр мифологий и метарелигий — от мистической прямой связи с Богом до культа языческой свободы. Другая тема, которая захватила Арнольд, — эмоциональная и физическая жестокость, с которой герои романа обращаются со своими близкими, но также и с животными, в частности, с собаками, играющи-

ми немаловажную роль в этой истории; собаки и сами используются как инструмент насилия и обороны в этой деревенской глуши. Наконец, третья тема, оказавшаяся в центре фильма, — одиночество униженных и оскорбленных, прежде всего изгоя Хитклифа, но также и более привилегированной Кэтрин в лицемерном и равнодушном обществе. Об этом в романе говорится словами рассказчицы, экономки Нелли: «Гордые люди сами вскармливают свои злые печали».

Все эти темы Арнольд, следуя не букве, а духу поэтики Бронте, решает на двух уровнях — социально-психологическом и природно-мифологическом, причем второй явно представляется более высоким. Режиссера не увлекла возможность снять пусть даже очень добротный костюмный фильм, где были бы прописаны детали быта и социального поведения: они, безусловно, есть в картине, но сведены к минимуму и ничуть не напоминают о практике джейностиновских экранизаций. Иногда даже кажется, что быта и психологии недостаточно, чтобы прочитывался сюжет романа, что многие его персонажи, даже второго плана, так четко очерченные в книге, получились совсем пунктирными. Что глубокий анализ противоречий жизни, в которой спорят невинность и опыт, верность и предательство, соблазн и расплата, остались где-то за кадром.

Только к середине фильма понимаешь, что режиссер сознательно избегает буквализма и сразу выводит зрителей в мифологический космос, где природное, вневременное и вечное явно превалируют над частным и бытовым. Впрочем, космос этот наш, земной: мы чувствуем твердь схваченной морозом земли, слышим шум ветра в вересковых пустошах Йоркшира: именно там, живя и пользуясь «подручным материалом», Эмилия Бронте творила свой мир. Само имя Хитклиф означает «утес, поросший вереском». Свою любовь к Линтону Кэтрин уподобляет листве, которая опадает, а к Хитклифу — извечным каменным пластам в недрах земли. Именно в этом трагедия Кэтрин: она соблазнилась тепличным духом Мызы Скворцов, но стала там вянуть без грозового электричества и, умирая, мечтает быть похороненной под открытым небом среди вереска.

Андреа Арнольд называли ученицей Кена Лоуча. В данном случае он мог бы назвать ее плохой ученицей: с позиции школы британского реализма социального в этой картине слишком мало, хотя и весьма впечатляет конкретность местного колорита — мрачные пустоши, убогая растительность и набухшее тучами небо. Но ведь и Лоуч назвал один из самых необычных своих фильмов «Ветер, который качает вереск»[1]. То, что сделала Арнольд с романом Бронте, — это возвращение прозы в регистр поэзии, столь близкой сердцу автора первоисточника. Если рассматривать «Грозовой перевал» как психологическую прозу, он выглядит местами рутинным, местами шероховатым, но это и не есть проза: Андреа Арнольд хорошо это поняла. Вместе с оператором Робби Райаном (чья экспрессивная мятущаяся камера отмечена специальной наградой в Венеции), монтажерами и остальными членами творческого коллектива она интерпретировала «Грозовой перевал» как визуальную поэму с мощным монтажным саспенсом и пронизывающими ее мифологическими токами.

[1] В «ИК»: «Ветер, что колышет ячмень». — *Прим. ред.*

СТАС ТЫРКИН

Без грязи

W.E.

Авторы сценария **Алек Кешишян, Мадонна**
Режиссер **Мадонна**
Оператор **Хаген Богдански**
Художник **Мартин Чайлдс**
Композитор **Абель Коженёвски**
В ролях: **Андреа Райзборо, Натали Дормер, Эбби Корниш, Джеймс Д'Арси, Лоренс Фокс, Оскар Айзек, Джеймс Фокс, Ричард Койл и другие**
Semtex Films
Великобритания
2011

Картина Мадонны W.E. могла разочаровать только неисправимых романтиков. Все остальные, включая горячих поклонников поп-дивы, за почти тридцать лет стахановской деятельности необратимо изменившей лицо шоу-бизнеса, не ожидали от нее гениальных свершений в кинорежиссуре. И без фильма было понятно, что в режиссерское кресло поносимая книжными червями богиня дискотек уселась с благородной целью встряски и обновления. Редкая способность Мадонны в пятьдесят три года начать все с нуля и по доброй воле поставить себя в уязвимое положение дебютантки является не только мотивацией ее обращения к режиссерской профессии, но объяснением причин, по которым эта легендарная женщина многие десятилетия держится на плаву и, надо полагать, переживет еще не одну свою подражательницу.

Предположение о том, что предприимчивая и неутомимая Material Girl готовит себе в кино плацдарм для боевых действий после выхода на пенсию в качестве поп-исполнительницы, будет неверным. На пенсию она явно не собирается (пятьдесят лет в отменившем возрастной уклад XXI веке — примерно то же самое, что сорок лет в прошлом), в настоящий момент готовит к выпуску новый альбом, с нетерпением ожидаемый миллионами фанатов во всем мире. Пусть у нее и давний роман с кинематографом (принято считать, что актерская судьба Мадонны не задалась, несмотря на полученный за «Эвиту» «Золотой глобус», на работу с Абелем Феррарой, Спайком Ли, Вуди Алленом, Уэйном Вонгом и Полом Остером, на участие в фильмах Уоррена Битти и Гая Ричи), не привыкшая сидеть без дела звезда в любой

момент может найти себе развлечение и покруче. Например, полеты в космос.

Не умеющая халтурить и упорно отказывающаяся бронзоветь икона поп-музыки подошла к своему первому коммерческому, предназначенному для выхода в кинопрокат фильму со всей серьезностью. Никто не сможет упрекнуть Мадонну в том, что кино за нее снимал дядя. Нет, она самоотверженно и самостоятельно набила все шишки, совершенно напрасно не прибегнув к посторонней помощи бывших мужей и друзей-кинорежиссеров (в числе последних сам Гас Ван Сент). Будь по-другому, не сделала бы, кажется, всех ошибок, которые только можно сделать в дебютной картине (хотя формально это ее второй фильм). Она невероятно затянута, чрезмерно полагается на закадровую музыку, неуместный клиповый монтаж и неустанное движение камеры, а драматургия, неумело пытающаяся соединить «самую известную историю любви XX века» с современной сюжетной линией, то и дело вязнет в повторах — особенно в последней трети фильма.

По жанру W.E. (в названии обыграны инициалы простой американской женщины Уоллис Симпсон и женившегося на ней английского короля Эдварда VIII) — романтическая драма, которая вполне может впечатлить чувствительных зрительниц. Как впечатлила история любви августейшей особы к простолюдинке героиню фильма по имени Уолли Уинтроп (Эбби Корниш). Современная жительница Нью-Йорка не вылезает из музея и с аукционов «Сотбис», зачарованная вещами и драгоценностями миссис Симпсон. Когда, вероятно, перепутав себя с Мадонной, она за десять тысяч долларов приобретает ее перчатки, непонимающий муж немедленно избивает ее ногами.

Так же когда-то обходились и с самой Уоллис Симпсон: в прологе картины ее первый муж, по происхождению явно не принц, выволакивает девушку из ванны, чтобы побить ее. Бесконечно рифмуя похожие судьбы тезок, пострадавших от мужских ног, феминистка Мадонна, в реальной жизни беззастенчиво использовавшая мужчин, уверяет, что участь женщины — это страдание. И хорошо еще, если это страдание от любви. Обе истории, рассказанные в картине (сценарий ей помогал сочинять Алек Кешишян — режиссер документального фильма «В постели с Мадонной»), завершаются тем не менее хэппи-эндом. Эдвард (Джеймс Д'Арси) бросает к ногам Уоллис королевскую корону, а Уолли обретает подлинную любовь в объятиях чувствительного охранника по имени Евгений Колпаков (Оскар Айзек), который называет ее по-русски «моя детка».

«Русская» тема и имя Евгений (между прочим, Уолли + Евгений = W.E.) — наследие первой картины Мадонны-режиссера «Грязь и мудрость», замышлявшейся в качестве двадцатиминутной короткометражки. Снятое за копейки полусамодеятельное это действо в результате разрослось до 81 минуты и участия в берлинской «Панораме» — сузить свои амбиции Мадонна не захотела или не смогла. «Меня всегда вдохновляли фильмы Годара, Висконти, Пазолини и Феллини, и я надеюсь, что когда-нибудь смогу снять фильм, близкий им по гениальности», — заявляла она три года назад в меморандуме для прессы. В Венеции она воздержалась от эпатажных заявлений, молчаливо подставившись под пулеметный огонь критики.

Насчет Висконти начинающий кинорежиссер, конечно, погорячилась, но «Грязи и мудрости» — в отличие от W.E. — трудно было отказать в свободе и оригинальности. По духу это было абсолютно независимое, анархистское, даже андерграундное кино. Центральным персонажем картины был украинский иммигрант в Лондоне — харизматичный усатый малый по имени Евгений Гудзь (в американском варианте — Юджин Хутц), предводитель панк-группы «Гоголь Борделло» (дядя Гудзя, музыкант Александр Колпаков, подарил фамилию русскому герою W.E., с пониманием сыгранному Оскаром Айзеком). Его герой зарабатывал на жизнь, удовлетворяя клиентов в садомазохистских игрищах, ради которых переодевался в Маргарет Тэтчер. Одна из подруг украинца мечтала работать в корпусе мира и помогать африканским детям,

другая изнуряла себя балетными тренировками, чтобы устроиться на работу стриптизершей и станцевать у шеста под песню Бритни Спирс. Все трое погружались в пучины разврата, чтобы найти в них себя и обрести мудрость. По оригинальной мысли режиссера одного без другого просто не существует.

Уолли из W.E. такие экстримы неведомы. Она почти не барахталась в грязи и, стало быть, не познала мудрости. Если не считать таковой указаний от миссис Симпсон (в ее жизни, намекает Мадонна, «грязи» было предостаточно), появляющейся время от времени в ее растревоженном воображении.

W.E.

Герцогиня советует ей всегда оставаться собой. Примерно ту же мудрость внушает Мадонна своей пастве на своих высокотехнологичных концертах.

То, что певица идентифицирует себя с Уоллис Симпсон (Андреа Райзборо), не вызывает сомнений. Это видно уже по тому, какой грим она выбирает для своей героини. Неизвестно чем пленившая принца Уоллис напоминает Мадонну в тех видеоклипах, где она хочет выглядеть некрасивой, странной и «не похожей на себя». Налицо и явная идеализация исторической личности, выведенной в фильме «Король говорит!» в образе порядочной стервы, в сложные предвоенные годы подставившей под удар стабильность Британской империи. Несомненно, что в образе недопонятой миром миссис Симпсон образец прагматизма Мадонна в своем стопроцентно женском кино явила миру романтическую версию себя, любимой.

Кажется, она ни в грош не ставит то обстоятельство, что Эдуард VIII совершил подвиг, отказавшись от английского трона ради Симпсон и ее любви. Несравнимо больше режиссера волнует, через что пришлось пройти бедняжке Уоллис. Ведь, став мировой знаменитостью, она потеряла свободу. Ее вогнали в рамки, определили на полочку, обозвали «иконой стиля» и перестали воспринимать как живого человека. Даже когда она была жива.

W.E. при желании можно рассматривать как параллельную биографию певицы, актрисы и начинающего кинорежиссера. Ведь она тоже из простых, а стала, тем не менее, практически королевой — и никакой принц не понадобился!

Принц — несбыточная мечта тех, для кого Мадонна снимает свое кино. Подлинным королевам принц без надобности.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Двойники

Фильмы скромной греческой компании Haos Films, основанной режиссерами Йоргосом Лантимосом и Афиной Рахель Цангари, — завсегдатаи конкурсов главных кинофестивалей, а также фавориты рейтингов кинокритиков. Лантимос и Цангари подружились во время работы над церемонией открытия Олимпийских игр, нашли инвестора и договорились продюсировать картины друг друга. Не простая задача, поскольку в Греции, как, например, в Румынии, полностью отсутствует киноиндустрия. Однако именно в ситуации разрухи и упадка молодые румынские режиссеры нашли в себе силы сформировать поколение, захлестнувшее авторский кинематограф свежей «волной» остроумных, талантливых фильмов. Обаяние камерных, изысканно снятых картин Лантимоса и Цангари отчасти сосредоточено в игре замечательных греческих актеров — группе энтузиастов, пригретой только начинающей, но уже ультрамодной среди киноманов компанией Haos Films. О революции греческого кино говорить, тем не менее, пока рано, слишком узок круг ее участников. Успех «Альп» Лантимоса в Венеции помог режиссеру собрать деньги для следующего проекта, который он планирует снимать на Западе, ссылаясь не на амбиции, а на усталость от навязчивой и разъедающей психику экономии.

Создается впечатление, что концептуальные сценарии Йоргоса Лантимоса и его соавтора Эфтимиса Филиппу («Клык», «Альпы») побуждают зрителя стать соучастником (соавтором) драматической интриги: даже не посмотреть, а словно подсмотреть историю сквозь замочную скважину. Сыграть в «шарады». Аналогия с этой игрой напрашивает-

«Альпы»
Alpeis
Авторы сценария **Йоргос Лантимос, Эфтимис Филиппу**
Режиссер **Йоргос Лантимос**
Оператор **Христос Вудурис**
Художник **Анна Георгиаду, Василея Розана, Танос Папастергиу**
В ролях: **Ариана Лабед, Аггелики Папулия, Джонни Векрис, Арис Серветалис и другие**
Haos Films, Hellenic Radio & Television (ERT), Faliro House Productions, Feelgood Entertainment, Marni Film, Avion Films, Cactus Three
Греция
2011

ся потому, что в ней участники одной команды вступают в сговор между собой, разыгрывают игроков другой команды, то есть обладают информацией, которую рано или поздно должны угадать их противники. В жанровых фильмах — триллерах, например, — сценаристы часто используют ситуацию, в которой зритель ориентируется лучше, чем герои. Саспенс сюжетов Лантимоса и Филиппу достигается не только благодаря непосредственному сопереживанию персонажам, но из-за ощущения дикой неловкости от вторжения в их замкнутую (интимную) среду.

В картине Лантимоса «Клык» (победитель программы «Особый взгляд» в Канне-2009) родители проводили над собственными детьми эксперимент: придумывали для них вселенную, лишь отчасти напоминающую внешний мир, а потому скрытую от него за забором особняка. Распорядок жизни внутри дома подчинялся своду жестких законов, а самые обычные предметы обретали диковинные названия и функции. Герметичная драма с элементами хоррора становилась метафорой травмы, с которой сопряжено взросление, интуитивный поиск «обманутой» идентичности. Скупые названия фильмов Лантимоса неизменно заряжены смыслом, как в ассоциативной игре, способным охарактеризовать сюжет всего в одном слове. Так, по диковатой семейной легенде, ребенок считался взрослым, когда у него выпадал коренной клык, а на его месте вырастал новый. Режиссер выстраивал интригу на структурообразующем контрасте, показывая события из ряда вон, как самые заурядные. В новой картине «Альпы» он еще сильнее обострил разрыв между сверхусловным сюжетом и прозрачным, почти документальным изображением.

Сценарий «Альп», за который Йоргос Лантимос и Эфтимис Филиппу получили приз 68-го Венецианского кинофестиваля, тоже основан на вроде бы простой, но чрезвычайно емкой идее: возможности на время перевоплотиться в другого человека, прочувствовать его жизнь. В центре сюжета будни засекреченной организации под названием «Альпы», члены которой предлагают сначала бесплатно, а потом за деньги заменить родственникам их погибших близких. Тайные агенты (медсестра, врач, гимнастка, ее тренер) этого общества встречаются в спортзале и должны соблюдать непререкаемые правила своего устава. Так, например, каждый участник может выбрать себе имя, согласно названию одной из альпийских вершин, и быть готовым убить или умереть за право состоять в организации. Команде изощренных предпринимателей запрещено эмоционально привязываться к клиентам или вступать с ними в интимные отношения. Они могут ходить с новыми родственниками, их друзьями по ресторанам, магазинам, кинотеатрам, копировать речь и ужимки обыкновенных, ничем не примечательных людей, чью роль в данный момент исполняют.

Радикальный прием Лантимоса состоит в том, что в «Альпах» он намеренно стирает, а точнее, уничтожает в восприятии зрителей грань между сценами, в которых члены команды существуют в реальном пространстве, а где дублируют роли умерших. И все же режиссер позволяет себе одно отступление от бесстрастной концепции. Зритель воспринимает историю глазами медсестры, у которой в больнице есть доступ к информации о смерти пациентов. Именно этой героине (тончайшая работа греческой актрисы Аггелики Папулия, которой в Венеции прочили Кубок Вольпи за лучшую женскую роль) суждено совершить ошибку, спровоцировать сбой системы. Развитие сюжета обостряется, когда медсестра утаивает от членов клуба кончину девочки-подростка и предлагает свои услуги ее семье. Медсестра-гуманистка самозабвенно отдается процессу, не осознавая своей почти наркотической зависимости от трагикомической ситуации: взрослая женщина перевоплощается в угловатую школьницу. Обман раскрывается. Героиню отстраняют за профнепригодность и, не предупредив, заменяют гимнасткой. Медсестра устраивает в отныне закрытом для нее доме умершей девочки скандал. В надежде вернуться женщина кидает стул в стеклянную стену дома, разбивает ее, будто уничтожает невидимую перегородку, отделяющую ее от исполнения вожделенных

обязанностей. Этот кульминационный эпизод вскрывает конфликтные отношения героев внутри визионерской картины, поскольку в нем показана физическая (визуальная) деконструкция границы между миром воображения и вытесненной действительностью. Под звон осколков стекла реальность — в образе медсестры — вторгается в обесцвеченное, имитирующее фактуру полинявших полароидных снимков, изображение.

«Альпы»

В «Альпах», как и в «Клыке», Лантимос вновь обращается к теме имитации, подмены смыслов. Медсестру не столько пугает то обстоятельство, что она нарушила правила тоталитарной игры, сколько унижает ситуация, в которой одного исполнителя роли «двойника» можно запросто заменить другим. При том, что теплота общения героев условно вынесена режиссером за скобки садистской драмы. Лантимос эксплуатирует постмодернистский принцип бесконечного воспроизводства оригинала. Однако переводит его из сферы банального в эффектное исследование различий между догмой и импровизацией, жизнью и смертью, искусством и его подделкой — в современном стильном монтаже и саундтреке картины.

Лантимос прорезает изображение ироничными сценками в спортзале, в которых участники клуба играют в шарады: кто-то загадывает и показывает известного персонажа, например, Брюса Ли или Принса, а кто-то должен его угадать. Кроме того, сотрудники «Альп» узнают у родственников погибших, каких актеров, музыкантов любили их близкие. Ведь имя Брэд Питт не требует перевода и обладает магией для жителей любых точек планеты. Лантимос вышучивает эти универсальные бренды для того, чтобы утрировать до предела разрыв между мечтой и обыденностью героев. Все в детстве копируют знаменитостей, а герои фильма — ординарных людей. Сравнение собственной жизни с реалиями, возможностями, пристрастиями другого человека лишь усугубляет боль разочарования. Если «Клык» по жанру больше напоминал хоррор, то «Альпы» — скорее лирическая трагедия о сути человеческого несовершенства. Есть тут и хрупкая, тающая с возрастом тайна: кем ты еще можешь стать, а кем уже никогда не будешь.

В «Альпах» Лантимос представляет семью как общность людей, объединенных исполнением формальных будничных ритуалов. Родственные связи искусственно упрощены режиссером до уровня абстрактной схемы, матема-

тической формулы, в которой от перемены мест слагаемых ничего не меняется. Микромир семьи становится отчужденной территорией, скованной холодом светских условностей. Тем страшнее ощущение внутреннего бунта против рутины обезличенного существования и боли от утраты родного человека.

Трактовке семейной темы, а именно душераздирающему расставанию дочери (Марии) с умирающим от рака отцом посвящен «Аттенберг» Афины Рахель Цангари. Эта картина участвовала в конкурсе прошлогоднего Венецианского фестиваля. Ее странная, не отпускающая притягательность держалась на обаянии греческой актрисы французского происхождения Арианы Лабед, удостоенной Кубка Вольпи за лучшую женскую роль. Кстати, в «Альпах» она сыграла гимнастку. Отношения дочери и отца напоминали некую игру, в которой они, например, могли, как в шарадах, имитировать повадки животных — подсмотренные в телевизионных документальных фильмах Дэвида Аттенборо, — отдаваясь почти бессловесной, чувственной близости. В начале фильма тщательно скадрированные мизансцены индустриального города, намеки на лейсбийскую связь Марии с ее единственной подругой провоцировали ассоциации с видеоартом. Однако подобно тому, как менялась героиня, геометрическая картинка уступала в режиссуре Цангари место тонкому психологическому эссе о страхе позднего и вынужденного взросления Марии.

«Альпы» также можно упрекнуть в излишне педантичном следовании канонам модного арткино. Расчет на фестивальный успех считывается в картине чуть больше, чем хотелось бы. Несмотря на острую идею, скупое изображение, тончайшую игру актеров и драйвовый саунддизайн, фильм все же оставляет впечатление некоторой недосказанности, скольжения взгляда по стерильной поверхности экрана. И дело даже не столько в вопросах к тем или иным эпизодам сюжета. Например, отсутствию психологического пространства для осмысления или проживания сцены, в которой вроде как рациональная гимнастка вдруг решается повеситься. Девушку спасают, и она без паузы возвращается к своему, словно тень, навеки «пришитому» амплуа. Сколько к восприятию картины в целом. Возникает ощущение, словно задача была вычистить все недочеты, шероховатости, нюансы для того, чтобы замаскировать недостаток режиссерской свободы (таланта) на монтажном столе. Хотя в «Альпах» Лантимос, можно предположить, добивался как раз обратного эффекта: мастер-класса предельно раскрепощенной, а потому неуловимой режиссуры.

Если в «Клыке» интрига строилась вокруг разнообразных преград, то в «Альпах» эксперимент Лантимоса основан на визуальном изъятии самого понятия «границы», напрямую связанного с представлениями о реальности. В сущности, режиссер снова предъявил зрителю утопию под видом документа, реанимировал насущный конфликт, связанный с вживанием в роль, которую каждый выбирает для себя сам и которую навязывает общество. Если в «Клыке» герметичность сюжета довлела над формой, то в «Альпах» — герметичность формы в итоге подчиняет себе содержание, выкачивает из него «душу», оставляя полую структуру или «тело» как оболочку для имитации. Лантимос попытался снять более радикальное кино, чем «Клык», но и, как оказалось, более уязвимое. Воздух в картине есть, даже с избытком, но кислорода в нем маловато. Лантимос берет зрителя в сообщники не только тайной организации «Альпы», но и своей компании Haos Films — лаборатории заговорщиков, бросающих вызов нынешней системе греческого кинопроизводства. Режиссера есть за что критиковать, но именно с его именем сегодня в Греции связана хоть какая-то надежда на обновление.

АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ

В ракурсе антиподов

Виктор Косаковский снял не один документальный фильм, получивший международное признание, и всегда в основе его работ лежало плодотворное столкновение замышленного концепта и случая, для которого словно и предназначалась режиссерская затея. Жизненный цикл не только определял сюжет, но становился главным условием художественного приема, будь то судьба и смерть ученого или самоидентификация впервые увидевшего себя в зеркале ребенка. Его фильмы разматывали, сопоставляли линии изначальных узлов, сюжетных параллелей — внутри семьи или другого человеческого сообщества. Так биографии ровесников, родившихся в один с режиссером день и друг с другом незнакомых, составили инвариантный портрет поколения, а уличные происшествия, снятые из окна собственной квартиры, дали автору материал для панорамы текущей жизни с позиции романтического уединения. Совершенно гофмановский прием. Рассказ Гофмана «Угловое окно» можно рассматривать как мировоззренческую и эстетическую инспирацию фильма «Тише!», хотя минимализм приема возник из-за того, что у режиссера не было средств на более затратные съемки.

Показ разнополюсности мира и его нераздельной целостности определил замысел полнометражной документальной картины Виктора Косаковского ¡A vivan las Antipodas! («Да здравствуют антиподы!»). Этим фильмом открылся 68-й Венецианский кинофестиваль, а на фестивале «Послание к человеку»-2011 в Санкт-Петербурге этот фильм был признан лучшим документальным полнометражным фильмом.

Эпиграфом к нему взята цитата из Льюиса Кэрролла: «Что будет, ес-

«Да здравствуют антиподы!»
¡A vivan las Antipodas!
Автор сценария, режиссер, оператор **Виктор Косаковский**
Композитор **Александр Попов**
Gema Films, Lemming Film, Ma.Ja.De Filmproduktion
Германия — Нидерланды — Аргентина — Чили
2011

ли проткнуть землю насквозь» — эта фраза Алисы из Страны чудес, раскрытая с географической буквальностью и кинематографическим размахом, формулирует изобразительный рефрен фильма. Оказывается, на земном шаре совсем немного мест, прямо противостоящих друг другу, потому что мировой океан по определению не стоит на месте, а суши не так уж много, чтобы ее нельзя было объехать для сопоставления с ее противоположностью по ту сторону центрирующей оси мира. Совмещая два изображения на экране, режиссер создает виртуозные картины-перевертыши и, в сущности, разрабатывает ис-

«Да здравствуют антиподы!»

конную задачу кинематографа: открыть неохватываемые человеческим глазом полярные стороны мира с помощью дзигавертовского «киноглаза» и свести их монтажным стыком в панораму бытия. Одного на всех и повсюду. И так же, как великий предшественник, создатель авангардной традиции документальной кинопоэзии, Косаковский играет с изображением, превращая его в строительный материал своей кинофрески. А чтобы добыть уникальный материал, автору часто приходилось совершать профессиональные подвиги. Прежде всего, по сбору денег на фильм.

Территориальные антиподы — это заявка на большой объем повествования и повод к широкому обзору мира. Такой замысел потребовал больших расходов на снаряжение экспедиций в места вовсе не близкие. И хоть режиссер и оператор — это одно лицо (к тому же, он еще и монтажер), все же путешествие в страны-антиподы Россия (Байкал) — Чили, Испания — Новая Зеландия, африканская Ботсвана — Гавайи, Аргентина — Китай тянет на бюджет документального блокбастера, который Косаковский и снял. В результате многих вложений продюсеров и сопродюсеров, а также помощи коллег в разных странах, бюджет картины составил 1 миллион 600 тысяч евро. Рекорд для документального кино. Кинофонды Германии, Японии, Аргентины, Голландии, телеканалы АРТЕ и отечественный СТС в лице его прежнего руководителя Александра Роднянского участвовали в грандиозном проекте. Поскольку вся гуманитарная затея не имеет никакого политического подтекста,

такое сотрудничество можно отнести на счет дипломатических способностей и транслируемой вовне силы убеждения автора.

Работа над фильмом не раз входила в зону реальной опасности, и часто дух захватывает от развернутой на экране картины. Извергающаяся лава на Гавайях снята с такой близости, что непонятно, как уцелел от ее жара камерамен. Застывшая в трещинах магма, по которой можно ходить, похожа на морщинистую кожу африканского слона, открывающуюся в тактильной доступности. Увиденная с вертолета панорама саванны могла быть снята только на открытом воздухе, в котором повис оператор, а уж как запечатлен вплотную сквозь тонкую границу трав отдыхающий лев, остается только догадываться.

Следующий барьер, блестяще преодоленный режиссером, — это самодостаточная замкнутость объектов — людей, привыкших к контакту только с немногими окружающими, но не готовых открываться перед кинокамерой. У Косаковского они не то что не смущаются, а вовсе не принимают съемочную группу за нечто отдельное от своей обычной жизни. И никакой скрытой камеры. Кино стало просто ситуацией их быта. Да и неодушевленные объекты — животные, насекомые, растения, почва и вода — точно загипнотизированы кинокамерой или она зачарована ими. Философский смысл фильма — раскрытие микрокосма в континууме мироздания, где все имеет свою оборотную сторону. И где противоположные стороны, в конце концов, подобны или дополняют друг друга.

...Два брата из Аргентины живут точно на семи ветрах в неухоженном домике на шаткой лестнице — на курьих ножках. Машина, добираясь на этот край света, буксует в пыли. Они каждый день в своих сомбреро провожают и встречают пылающее солнце, шутят с собакой, друг с другом, и мир их неспешен, неприхотлив, неизменен. А в краю-антиподе, в шумном индустриальном Шанхае, все движется и катится в бурном гуле деловой суеты. У ворот на паром металлическое жужжание мотоциклов перекрывает все остальные звуки, не слышно слов, здесь можно увидеть животное только в виде освежеванной туши, притороченной наперевес у руля мотоцикла, а восточную экзотику угадать в чьей-то конусообразной шляпе-каса. Обособленность и одиночество могут иметь и такие коллективно-агрессивные формы.

Одинокий индеец из Чили, полупустой дом которого посещают только кошки со всей округи, а женские имена он произносит, адресуясь к стаду овец. На другой стороне мира, в России, у озера Байкал собирает капусту с поля светловолосая женщина, потом в уютной кухне она перебирает ягоды вместе с юной дочерью, которая вдруг скажет, что хотела бы в новой жизни быть не животным, не человеком, а водой.

Вода, разделяющая и соединяющая материки и острова, полушария и континенты — женское лоно мира. В фильме она появляется как смертоносная среда. Океанской волной на берег выброшено тело кита. Вот еще шевелится его хвост, но он уже не живой. Чтобы зарыть в песок мертвую неподъемную массу, его разделывают пилой на части, роют яму и прячут все, что осталось от мощного млекопитающего. На ком, по древним поверьям, стояла земля. Этот эпизод, снятый в несколько этапов, тот самый случай, который подарен автору судьбой. Не зря Косаковский говорит, что ему кажется, будто этот фильм кто-то снимал вместо него. Но случай — не только антипод закономерности. Это еще и воздаяние за напряжение творческой воли художника, главного законодателя кинореальности.

«Чудо Георгия о Змие». 2005. Список с иконы XVI века

СЕРГЕЙ ЭРЛИХ

Mythistory, или Как сделана историческая память

Общепринятые представления о прошлом по недоразумению именуют *исторической* памятью.

В безосновательности подобного именования легко удостовериться, если вспомнить, что историческая наука стремится без гнева и пристрастия нанизать на причинно-следственные нити времени все события без исключения. В отличие от истории-энциклопедии, историческая память — это хрестоматия, избранные деяния предков, размещенные на полюсах греха и святости религиозного *пространства*. По мнению религиоведа Мирчи Элиаде, хранение в общественном сознании священных образцов поведения — основная задача мифологии. Таким образом, историческая память — это *mythistory*, прошлое, увиденное глазами мифа.

Черно-белая однозначность исторической памяти обусловлена тем, что в ее основании лежит мифологема битвы «добра» со «злом», так называемый «основной миф» — поединок божественного героя с демоническим противником.

Бой не на живот, а на смерть между Иваном-царевичем и Змеем Горынычем запечатлен в нашей памяти в качестве самого яркого сказочного образа. В.Я.Пропп доказал, что все русские сказки имеют единый порядок сюжетных ходов. Позже выяснилось, что по этой формуле устроены волшебные сказки всех времен и народов. Каким образом объясняется это неслыханное сходство во всем остальном разительно отличающихся культур?

Один из самых авторитетных религиоведов современности Вальтер Буркерт считает, что происхождение данного феномена выходит за рамки культуры. По его мнению, сюжетное тождество сказок народов мира вызвано тем, что в них воспроизводятся биологические программы пищевого и сексуального поведения. Так, поведение крысы, направляющейся из своей норы на поиски пропитания и возвращающейся с тяжелой добычей назад, подвергая себя по этой причине серьезным опасностям, полностью укладывается в алгоритм волшебной сказки. С этой точки зрения исключительное внимание, отводимое бою за добычу (в том числе и за красну девицу) с могучим противником, превращение его в апофеоз повествования — это искажение средствами культуры генетически унаследованного порядка действий. Вспомните, как в детстве у вас наступал «катарсис» — радостное расслабление — в момент, когда в сказке говорилось о победе героя над чудовищем. Но после того как возникала уверенность, что возвращение героя с добычей домой — это ничем не омрачаемый хэппи энд, оказывалось, что сказке еще да-

леко не конец и добру молодцу предстоит преодолеть не одно опасное препятствие.

«Основной миф» — это волшебная сказка, от которой отсекли все лишнее. Лишнее с чьей точки зрения? На этот вопрос легко ответить, обратив внимание на разные установки двух феноменов. Очевидно, что задача мифа заключается в воспитании решимости вступить в бой за добычу, а сказки — умения вернуться с добычей домой. Тем самым сказка отражает интересы индивида, а «основной миф» — вида, в действительности — интересы народных вождей. По этой причине «заветные» сказки тайком передаются самим народом, а миф ему навязывается вождями в качестве божественной воли: «Мы должны делать то, что совершали боги в начале времен» («Шатапатха-брахмана»).

«Основной миф» — это идеологическая уловка, при помощи которой господствующий слой овладевает массами. Она состоит в том, что в процессе сокращенного перевода биологической программы на язык культуры производится скрытая подмена исходного смысла выживания индивида. Готовность жертвовать жизнью за «отечество», то есть — в буквальном значении этого древнерусского юридического термина — за наследственные владения батюшки-царя, выдается за выражение глубинных чаяний народных масс.

Прямая связь мифа с биологией объясняет его преимущество в споре с доводами «чистого разума» — продукта исключительно верхних отделов головного мозга. Миф же начинается из подвала гипоталамуса — одной из наиболее древних частей мозга, ответственной за сексуальное и пищевое поведение, пронизывая оттуда все вышележащие слои нашей психики. Не случайно в самых ранних вариантах «основного мифа» битва ведется либо за женщину, либо за стадо коров. Благодаря своей укорененности в физиологии мотив священной битвы с демоническим противником обладает «архетипической» и потому огромной силой воздействия: «Тот, кто говорит архетипами, говорит тысячей голосов» (К.Г.Юнг).

Даже в тех случаях, когда «основной миф» обращается к прошлому, он является программой — политикой, устремленной в будущее.

Историческая память ни в коем случае не является суммой мифов. Это всегда один и тот же «основной миф». Историческая память — неизменная алгебраическая формула, в которой «X» героя и «Y» его противника принимают разнообразные имена участников преходящих событий. От смены значений отношение непримиримой битвы не на жизнь, а на смерть не меняется. Можно сказать, что отношения элементов формы являются истинным содержанием мифа.

Исходный «X» всех времен и народов — это небесный громовержец, а «Y», его пресмыкающийся противник, — змей, дракон и прочие гады. В различных культурах этот вечный конфликт священного верха и дьявольского низа получил различные воплощения.

Для христианских народов, и Россия тут не является исключением, «основной миф» воплотился в поединке святого рыцаря Георгия Победоносца с драконом. В нашей стране этот образ со времен московских князей актуализирован в главном символе власти — государственном гербе. Поэтому русский правитель (князь, царь, император, генеральный секретарь, президент) — это всегда святой рыцарь, который борется со змием внешних врагов и внутренней измены.

Миф власти долгое время лишал ее противников символической опоры в общественном сознании. Единственным средством обрести благородный рыцарский образ и тем самым получить массовую поддержку было самозванчество Лжедмитриев и Емельяна Пугачева, выступавшего под именем Петра III против своей «супруги» Екатерины II. Иван Болотников и Степан Разин представлялись воеводами «воскресших» царевичей, соответственно Дмитрия и Алексея. Даже декабристы, проникнутые новомодными идеями, были вынуждены выводить солдат на площадь под предлогом сохранения присяги «за-

конному» императору Константину, то есть применять традиционный прием самозванцев.

Контрмиф власти, миф оппозиции, борющейся за власть, создан мифотворцем Александром Герценом. Он раз и навсегда избавил мятежников от необходимости привлекать народ обманными утверждениями, что они действуют от имени истинного царя. Издатель «Полярной звезды» поступил с гениальной простотой — он перевернул мифологические образы. Императору Николаю I приписал чудовищные свойства. Его противников-декабристов представил в виде святых рыцарей, «богатырей, кованных из чистой стали». Благодаря данному символическому перевороту древняя конструкция «основного мифа» заработала на новый мятежный лад.

Герцен не только лишил власть монополии змееборчества. Он добавил к этому языческому, по сути, ритуалу *жертвоприношения* врага дополнительный смысл христианского *самопожертвования*. Декабристы не потерпели поражение в борьбе с драконом самодержавия, но, выйдя «сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение», добровольно принесли себя в жертву. Отчаянное выступление героев 14 декабря, неправедный суд над ними и жестокая казнь представляются в герценовском мифе как новое воплощение страстей Христовых, искупительная жертва за грехи образованного слоя перед народом. Декабристы не только святые рыцари, но еще и христианские мученики. Соединив взаимоисключающие мифологемы языческого жертвоприношения (убийства старого царя) и христианского самопожертвования, Герцен придал мифу оппозиции не только смысловую глубину внутреннего противоречия, но и практическую эластичность. В ситуациях «революционного подъема» на первый план выдвигалась змееборческая ипостась. В «годы реакции» миф оборачивался своей христианской стороной святых страстотерпцев-мучеников.

На примере декабристов мы видим, сколь бездонной может быть пропасть между историческим и мифологическим взглядами на одно и то же событие. Мятежи в Петербурге и под Киевом, подавленные в одночасье, не произвели с точки зрения реальной политики никаких значимых последствий: «Зима железная дохнула — и не осталось и следов» (Ф.И.Тютчев). Не случайно в обширной западной славистике почти все немногочисленные исследования декабристской темы принадлежат выходцам из России. Зарубежные специалисты, не подвергнутые облучению нашей исторической памятью, не находят ничего выдающегося в неудачливых заговорщиках. В то же время русские авторы до сих пор не могут освободиться от чар герценовских мифотехнологий: «И пишут, пишут историю этой буффонады. И мемуары, и всякие павлиньи перья» (В.В.Розанов).

Разбуженная Герценом память о декабристах стала «основным мифом» народившегося в пореформенной России слоя критически мыслящих личностей, который с легкой руки П.Д.Боборыкина стал именоваться «интеллигенцией». С тех пор декабристы выполняют роль метафоры мятежа, являются контрмифом власти. Надо понимать, что это не локальный миф — частное значение «Х» в змееборческом уравнении. Декабристы — это коллективная мифологическая персона, архетипический змееборец оппозиции. Так же как в мифе власти за преходящими образами правителей просвечивает неизменный святой рыцарь Георгий, в контрмифе за народниками, большевиками, диссидентами, несогласными вечно будут стоять святые рыцари-декабристы.

Тотальность мифа власти приводит к тому, что христианский образ Георгия Победоносца распространяется не только на первых князей-язычников, но и на советских правителей-атеистов. Отсылки к конной фигуре святого рыцаря возникали и в связи с обращенными из членов КПСС в истинную веру вождями новой России: Ельциным на танке, Путиным за штурвалом истребителя. Жалкая роль «местоблюстителя», заранее отведенная Медведеву, выразилось и в том, что для него в общественном сознании «георгиевских» ассоциаций не нашлось.

Наряду с верховными правителями демократической России один из важнейших новорусских удельных князей — Юрий Михайлович Лужков — также высовывал свой лик из-под брони святого тезки. В десятилетия лужковского кормления в городе святого рыцаря изображения победоносного Юрия-Георгия получили даже монументальное воплощение — не только на Поклонной горе, но и у Ленинградского вокзала. Все публичное пространство столицы было нашпиговано сценами «основного мифа» в виде изображений на флагах, плакатах, растяжках, настенных панно и т.д. Храм святого Георгия на Поклонной горе стал местом освящения самого Лужкова. Именно там 6 мая 2005 года Юрий Михайлович отметил, как сообщалось в прессе, «день своего небесного покровителя» святого великомученика Георгия Победоносца. Апофеозом празднования стало награждение именинника орденом Дмитрия Донского, произведенное патриархом Алексием II. В тот же день в 2009 году новый патриарх Кирилл на том же месте торжественно поздравил московского градоначальника с днем ангела и «в благословение на дальнейшие труды подарил ему икону Спасителя». День 6 мая стал, таким образом, днем перевоплощения Юрия в Георгия.

Миф декабристов в качестве контрмифа власти также проецируется на всю глубину исторической памяти. В такой оптике не только мятежные наследники «первого поколения», но и средневековые оппоненты самодержавной власти князь Андрей Курбский и митрополит Филипп Колычев, церковный реформатор Нил Сорский и религиозный консерватор протопоп Аввакум приобретают черты мифологических декабристов.

Формула исторической памяти России образована из непримиримого конфликта мифа власти и мифа декабристов, каждый из которых является контрмифом своего конкурента. Именно благодаря мифологическому клинчу (и власть, и интеллигенция видят друг в друге сатанинских чудовищ) сотрудничество власти и общества в нашей стране чрезвычайно затруднено. Исходы мифологического противоборства напрямую сказываются на поворотах русской истории. Поэтому историческая память является одним из важнейших фронтов идеологической битвы за русское будущее. Заглянув по обе стороны мифического фронта, мы получим важный материал для диагностирования душевного здоровья русского народа.

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

И М Е Н А

Стив Маккуин

СТИВ МАККУИН:

«Кино должно остаться в живых»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПИТЕР НЕГТ

Питер Негт. Расскажите немного о том, как возникла идея фильма «Стыд».
Стив Маккуин. Все началось с разговора с Эби Морган, соавтором сценария картины. Мы тогда совсем друг друга не знали. У нас была запланирована деловая встреча примерно на час, а в итоге мы проговорили часа три. Просто не могли наговориться. Именно в этой беседе и возникли зачатки будущего фильма. А говорили мы в основном об Интернете, о том, как сильно он влияет на нашу жизнь. Также обсуждали порнографию в Сети и так постепенно пришли к идее о сексуальной зависимости. Тогда, три года назад, эта тема еще не была модной, и нам стало интересно подробнее изучить ее.

Позже мы отправились в Нью-Йорк и пообщались с экспертами, которые сталкивались со случаями подобной зависимости, и с самими зависимыми. Говорили о том, как живут эти люди и о многом другом, постепенно у нас накапливался рабочий материал. В процессе общения с людьми я углубился в эту странную «болезнь», начал понимать, что чувствуют эти люди, почему ведут себя определенным образом. Они постоянно сидят в Интернете, мастурбируют или ходят к проституткам, иногда совершают по-настоящему рискованные поступки. Позже они приходят в себя, их обычно охватывает чувство стыда и неловкости за свое поведение. И, стремясь побороть стыд, они снова идут в загул. Это замкнутый круг. Возможно, поначалу эта зависимость выглядит смешно и несерьезно, но по сути она сродни алкоголизму. Дело тут не в сексе как таковом, как и в случае с алкоголиками, дело вовсе не в том, что они хотят утолить жажду.

Так что основой стало наше исследование, и если бы оно зашло в тупик, никакого фильма не было бы. Но наша работа продвигалась и давала нам все новые результаты и идеи.
Питер Негт. Сам сценарий вы тоже писали вместе? Как был организован процесс?
Стив Маккуин. Мы с Эби стали близкими друзьями. Мы оба крайне прямолинейны, и эта прямота и честность очень важны в совместной работе над сценарием и во многом определяют конечный результат. Нужно отбросить свое эго. В беседе мы полностью «обезоруживаем» друг друга. Говорим, говорим без конца. Эби пишет, я читаю написанное, что-то меняю, она смотрит правленый текст. Затем мы снова все обсуждаем и так приходим к некоему результату. Мы оговариваем все, вплоть до мелочей.

Пишет текст именно Эби, затем в процессе совместного обсуждения мы что-то исправляем, меняем, дописываем вместе. Эта работа сродни коллажу. Но и постоянное исследование и осознание того, что мы слышим. Создание сценария тоже связано с исследовательской работой. Я не хочу, чтобы получалось так, что мы пишем о том, чего не знаем. Мы чему-то учимся, многое узнаем от осведомленных людей. В общем, это прекрасный и путающий процесс.

Питер Негт. И со сколькими людьми вы говорили в процессе исследования?
Стив Маккуин. Их множество. С тремя высококлассными специалистами в этой области, а также были семь человек, которые страдают от сексуальной зависимости.
Питер Негт. Образ главного героя Брендона основан на личности какого-то конкретного человека, или он тоже своего рода коллаж?
Стив Маккуин. Конечно, это в некотором смысле собирательный образ, сформированный из множества историй разных людей, пропитанный их опытом.
Питер Негт. Мне показалось, что и сам фильм также многослоен. Да, он о человеке, страдающем от своей сексуальной зависимости, но его можно рассмат-

«Голод»

Зарубежная пресса о фильмах Стива Маккуина

«ГОЛОД»

Нет смысла пускаться в нудные споры о том, приукрашивает и идеализирует ли картина терроризм и террористов. Очевидно другое. В фильме Маккуина с Майклом Фассбендером в роли Бобби Сэндза тюремная голодовка изображена как трагедия, лишенная, однако, банального трагического пафоса. Режиссер показал, насколько беспомощна и изначально безнадежна вся эта жестокая затея; он показал, как представители движения ИРА, озлобленные, отчаявшиеся, выдвинули в центр своей мифологии идею саморазрушения; сама голодовка стала настоящим адом, весь ужас которого заключен как раз в фактическом отсутствии какого-либо широкого политического смысла.

Маккуин, сценарист Энда Уолш и оператор Шон Боббитт создают полотно, сотканное из аскетичных сцен, пропитанных ужасающе жестоким действием: каждый кадр композиционно выстроен так, что насилие, ненависть и страх, кажется, и есть тот материал, из которого сложена каждая тюремная стена. Фассбендер беспощадно убедителен в роли Сэндза, порой его изнуренный вид становится просто невыносимым.

«Голод» стал убедительным доказательством того, что Маккуин, уже извест-

ривать и как некий социальный комментарий по поводу нарастающей сексуальной одержимости современного общества.

Стив Маккуин. Мы живем в очень напряженном мире. Секс продается, поэтому мы используем его. Помню, в Венеции я давал интервью, и журналист задавал мне похожий вопрос, а в комнату, где мы сидели, постоянно заходили какие-то девицы в мини-юбках и предлагали пиво. И таких же девиц мы постоянно видим на рекламных щитах — они повсюду. Нас захватили, мы все вовлечены в этот бизнес, и никуда не деться. Просто кто-то осознает это, а кто-то — нет.

Питер Негт. Сама по себе сексуальная зависимость явление вовсе не новое, однако современные технологии радикально изменили восприятие секса и расширили связанные с ним возможности.

«Голод»

ный видеохудожник, действительно яркий, сильный режиссер, почти болезненно сосредоточившийся на изображении, мастер, с неослабевающим вниманием наблюдающий за событиями, за мельчайшими изменениями, секунда за секундой. Он избегает аффектированного изображения, отрицает традиционные снисходительно-либеральные методы конструирования диалогов, поиска драматического консенсуса и привычные повествовательные уловки. Мощное, провокативное произведение, после просмотра которого на сетчатке глаза остается сильный ожог.

***Питер Брэдшоу**, The Guardian*

Вполне очевидно, что дебютную картину художника Стива Маккуина не стоит воспринимать как прямолинейную докудраму. «Голод» выстроен, казалось бы, вполне традиционно: трехактная структура, нанизанная на вполне конкретный исторический остов. Однако, действуя в четко заданных повествовательных рамках, режиссер всматривается в кажущиеся второстепенными детали и вроде бы незначительные моменты столь же пристально, как и в фактический исторический материал. Главный герой, Бобби Сэндз, появляется лишь во втором акте. Первый, практически немой, акт Маккуин использует в качестве пролога, воссоздавая картину тюремного мира, напоминающего зловещий лабиринт. Ирландская тюрьма «Мэйз» представлена как своего рода экосистема, объединяющая персонажи как на физическом, так и на психическом уровнях. Удивительная по своему драматическому и эмоциональному накалу сцена диалога Сэндза со священником, снятая одним

Стив Маккуин. Точно. Так же и с ожирением. Стали доступны новые виды пищи, появилась масса новых продуктов. Поэтому люди и толстеют. В рекламе по телевизору постоянно твердят: попробуй то, попробуй это... Сексуальная зависимость работает по тому же принципу.

Питер Негт. «Стыд» — одна из немногих картин, в которых эта проблема выглядит пугающе реальной, не наигранной.

Стив Маккуин. Я считаю, так и должно быть в настоящем кино, в этом его суть. Оно должно быть актуальным, востребованным, говорить о насущном. И я был рад, что фильм вызвал положительные отклики. Прежде мне говорили: «Ты не сможешь снять такой фильм». И я был искренне тронут и польщен, услышав реакцию аудитории. Я просто «прокричал» о занимавшей меня проблеме, облек свой крик в форму фильма. Кино — потрясающее средство, оно, как слон в крошечной комнате, оно заявляет о себе. Нужно всего-то полтора часа, не обязательно снимать двенадцать часовых эпизодов, чтобы высказаться на волнующую тебя тему. Можно просто «врезать» по голове одним махом. В этом сила кино, это поразительное искусство, не так ли?

Питер Негт. Несомненно.

Стив Маккуин. И, конечно, мы должны совершенствовать его, оттачивать мастерство... и уметь рисковать. Много рисковать, экспериментировать. Падать и снова подниматься на ноги. Кэри Маллиган поет «Нью-Йорк, Нью-Йорк»? К черту сомнения, снимай это, и точка. Делай то, что ближе к реальной жизни. Эпизод, где Сисси, героиня Кэри, поет, а Брендон, герой Майкла Фассбендера, наблюдает за ней, — это их беседа. Она говорит с ним, говорит об их прошлом, о том, откуда они пришли и куда намерены идти дальше. Говорит о Нью-Йорке, о среде, в которой они живут. И зрители могут по-настоящему прочувствовать, прожить эту ситуацию вместе с ними.

Питер Негт. Определенно, Нью-Йорк — третий главный герой картины.

Стив Маккуин. Да, это так. Множество людей в Нью-Йорке работают в небоскребах, почти в самом небе, разве не странно? Работают на небесах. В высотных офисных, жилых и прочих зданиях всегда делают огромные окна. И таким образом открывающийся перед вами мир всегда оказывается обрамлен

двадцатипятиминутным планом, становится связующим звеном между первым и третьим актами, раскрывая контекст и мотивы всего происходящего. Третий акт полностью посвящен медленной, ужасающей смерти Сэндза.

Палитра визуальных средств, используемых режиссером, поистине богата и разнообразна. Его завораживают долгие, растянутые, неспешные планы, в которых он смакует каждое движение, каждую деталь. Одно из главных достоинств Маккуина, несомненно, в умении находить, буквально извлекать красоту и поэзию, скрытую в мрачных, грубых образах, препарируя их. Под его взглядом художника самые, казалось бы, неприглядные, откровенно физиологичные детали обретают иное измерение, одновременно притягательное и отталкивающее.

***Родни Перкинс**, twitchfilm.com*

В своей дебютной работе художник Стив Маккуин явно заигрывает с образом Христа, при этом в «Голоде» нет ничего христианского. Возможно, именно этим можно объяснить ошеломительный успех картины в нынешнем абсолютно светском киносообществе (фильм стал настоящим фестивальным хитом). Маккуин выбрал историю Бобби Сэндза, представителя ИРА, умершего в тюрьме в результате длительной голодовки в 1981 году, в качестве основы для своей картины, которая, по сути, является серией отдельных поразительных произведений кинетического искусства. Идеально продуманные с точки зрения композиции и талантливо воплощенные образы сцеплены в единое повествование, производящее, надо признать, неизгладимое впечатление. Пожалуй, со времен «Повара, вора, его жены и ее любовника» Питера Гринуэя

Майкл Фассбендер
и Стив Маккуин

в кино и искусстве в целом не появлялось еще столь вызывающего и претенциозного проекта.

Своей грубой красотой и жестокостью фильм тревожит, «встряхивает» зрителя, привыкшего посещать кинотеатр в приятном расслабленном состоянии. Хотя явным объектом сочувствия и симпатии становится поступок Сэндза, не меньшее сострадание в картине проявлено к британским тюремным охранникам, принужденным жизнью к столь антигуманному поведению. Маккуин-художник позволяет себе роскошь отстранения; он вглядывается в жестокость (жуткое состояние заключенных, враждебно настроенная власть) и упоминает о духовности со свойственным большинству художников почти аморальным безразличием. Можно использовать расхожие в мире искусства термины «трансгрессивный» и «телоцентричный», чтобы оправдать избранную Маккуином эстетическую стратегию (стены камер, измазанные фекалиями, напоминают абстрактные полотна, а изможденное тело Сэндза вызывает в памяти полупрозрачные фигуры Люсьена Фрейда). Но факт остается фактом: смотреть «Голод» тяжело. Он может удовлетворить взыскательный вкус снобов из мира искусства, и, пожалуй, простить ему все можно, лишь сочтя его именно арт-проектом, состоящим из серии видеозарисовок. Вместо того чтобы утверждать торжество веры, Маккуин играет в игры, уместные лишь в стенах школы искусств. Очевидно, режиссер сознательно снабжает картину аллюзиями на удивительного героя, легендарного актера Стива Маккуина в картине «Мотылек» 1973 года, а также персонажа известного рассказа Кафки «Мастер пост-

самим миром. И есть потрясающие моменты, когда камера позволяет ухватить и отразить эти причудливые отношения с миром, найти им обрамление... Я, кажется, увлекся?

Питер Негт. Нет, нет. Эпизод, в котором Сисси поет в клубе, снята как раз в небоскребе. Именно на этой сцене я осознал, насколько оказался глубоко вовлечен в реальность фильма. Этот эпизод действительно сильно задел меня, и во многом это произошло именно благодаря невербальному диалогу героев друг с другом и с самим Нью-Йорком.

Стив Маккуин. Все дело в доверии. Как только начинаешь доверять, раскрываешься сам. Вначале зритель может быть не уверен, но я надеялся, что эта сцена поможет ему раскрыться навстречу фильму и начать доверять режиссеру.

«Стыд»

арта» — вполне невинные отсылки для того, кто опасается впасть в немодную нынче христианскую «набожность». Маккуин предлагает свое видение трансформации духовности в искусство; в этом смысле картину отчасти можно сравнить с «Безмолвным светом»[1] Рейгадаса: в целом это такой же нарциссический вычурный арт-проект.

***Армонд Уайт**, New York Press*

«СТЫД»

«Стыд» — вторая мощная полнометражная работа британского художника Стива Маккуина, в которой Майкл Фассбендер и Кэри Маллиган исполнили, очевидно, одни из своих лучших на сегодня ролей, рассказывает о Брендоне, сексуально одержимом офисном бездельнике, пожирающем взглядом сидящих напротив женщин в нью-йоркской подземке. Маллиган играет его сестру Сисси, также явно движущуюся по траектории саморазрушения. «Мы не плохие, — заверяет она брата, — мы просто родом из гнилого места». Подразумевается Манхэттен, который Маккуин изображает эдаким адом, забитым стерильными офисными зданиями, квартирами незнакомцев и закоулками, где отчаявшиеся души находят последнее утешение в случайном сексе.

«Стыд» кажется менее формалистским, не столь укорененным в специфическом языке видеоарта, как предыдущая работа режиссера «Голод», и, надо признать, от этого картина только выигрывает. Это текучее, без-

[1] В «ИК» — «Тихий свет».

Питер Негт. Что определило стилистику картины? Ваше художественное ви́дение напрямую определяет характер ваших киноработ?

Стив Маккуин. Думаю, фильм ближе всего к живописи. Взять, например, работы Гойи: он изображает пороки, самые нелицеприятные стороны жизни и мерзость человеческой натуры, но стремится вызвать эмоциональный отклик у зрителя, побуждает его вжиться в мир своих полотен. Он делает это с помощью композиции. Для меня главная цель — направить взгляд зрителя на то, чего он порой не хочет замечать. Многим знакома проблема, поднятая в картине, но они не желают говорить о ней. Я хочу, чтобы они взглянули на нее прямо. То же было и с «Голодом»: люди спрашивали, как я могу снимать такие неприятные вещи и затем представлять их в столь изящной, красивой фор-

«Стыд»

жалостное, суровое кино, настоящее «кино для взрослых». Местами здесь чувствуются отголоски «Американского жиголо» с его внешней вылизанностью и искристым лоском, порой же вспоминается «Полуночный ковбой», в основе которого также лежал мотив взаимозависимости двух израненных жизнью героев, с трудом находивших общий язык и тем не менее накрепко связанных друг с другом.

***Ксан Брукс**, The Guardian*

Несмотря на то что «Стыд» ни разу не позволяет себе скатиться в порнографию или даже просто дурновкусицу, режиссер ничего не утаивает от зрителя, и тот получает свою дозу обнаженки, без которой в последнее время не обходится ни одно уважающее себя произведение арткино. Кажущийся почти документальным, «Стыд» лишен голливудских уловок и избитых приемов, это подлинная человеческая драма. Невозможно не ощутить свое бессилие (как представителя общества), глядя на Брендона, все глубже увязающего в саморазрушении; оказывается, спасти его не может даже родная сестра.

Маккуин насыщает свой фильм долгими сценами, выстраивает действие в намеренно замедленном ритме, позволяя зрителю неспешно наблюдать, впитывать и размышлять над тем, что он видит на экране. Выхода нет, мы должны принять то, что происходит с героями, должны вступить в некие отношения с картиной. Некоторые сцены остаются немыми — вместо диалогов в них звучит лишь музыка, призванная повысить и удерживать эмоциональный накал того или иного мо-

ме. Но я не стремился снимать кич, просто хотел, чтобы люди открыто взглянули на то, на что, как правило, не хотят смотреть.

Питер Негт. Известно, что вы работали с Майклом Фассбендером ранее, в картине «Голод». Вы считали его идеальным кандидатом на эту роль с самого начала работы над «Стыдом»?

Стив Маккуин. Да, это был вполне логичный выбор. Мы любим друг друга. Между нами нет никаких «если», «но», «возможно». Мы понимаем друг друга с полуслова, как стенографисты, и это даже немного странно. Никогда не думал, что смогу сотрудничать с кем-то подобным образом, но теперь это реальность.

Питер Негт. Вы были знакомы до «Голода» или впервые встретились на съемках той картины?

Стив Маккуин. Нет, до того мы никогда не встречались. Он пришел на кастинг для «Голода», и вот с тех пор мы не разлей вода. «Голод» стал началом нашей дружбы.

Это почти как джаз. Вот, скажем, ты пишешь музыку, так? У тебя своя группа. И вот в группу приходит Майкл, его можно сравнить, скажем, с Джоном Колтрейном. Он импровизирует в рамках уже написанной, выстроенной мелодии, в рамках музыкальной гармонии всей песни. В случае с Майклом вся работа строится на идеях, затем следуют многочисленные долгие репетиции. Репетируем до тех пор, пока он не доходит до определенной ступени, не превращается в своего рода сферу: все, что он ни делает, все верно. В какую бы сторону ни «покатился», все выходит идеально.

Когда мы встретились, он не был так популярен, как сейчас; в сущности, тогда мы оба были мало кому интересны. Когда я вижу Майкла на экране, у меня создается ощущение, что он не играет, просто живет, я ему верю. Многие кинозвезды из фильма в фильм повторяют одно и то же, используют схожие приемы, и на экране выглядят неубедительно. Майкл не кинозвезда, он художник, настоящий артист, вот в чем разница. Он всегда готов идти дальше, чтобы приблизиться к пониманию сущности человеческой натуры. Я вижу его в роли и чувствую, что многие зрители смогут узнать в его герое сегмента; и хотя порой этот прием выглядит слишком вымученным и навязанным, в целом Маккуин, несомненно, использует музыкальное сопровождение с необыкновенным мастерством и точностью.

«Стыд» — крепкая драма с хорошей актерской игрой и тонко выстроенным повествованием, однако все же несколько перенасыщенная, давящая; порой во время просмотра возникает желание ненадолго отвлечься от Брендона, взглянуть на что-нибудь еще, прежде чем снова обратить «освеженный» взгляд на героя, пытающегося вычертить новый вектор своей жизни. Невольно задаешься вопросом: достаточно ли одного стыда, чтобы нащупать этот новый путь? Возможно, необходимо нечто большее.

Андреа Паскуэттен,
www.whatculture.com

Вне всяких сомнений, «Стыд» — сложное, витиеватое, тщательно сконструированное, искусно продуманное произведение. Внушительная часть аудитории на фестивале в Теллуриде сравнивала его с порнографическими фильмами, с чем я определенно не согласен. Картина пропитана сексуальным напряжением и агрессией, изобилует излюбленными Маккуином долгими эпизодами, снятыми одним планом, и сценами почти медитативного «вглядывания», пристального изучения персонажей, их характеров. Несмотря на явную претенциозность некоторых сцен, каждая, тем не менее, обладает особой цельностью и становится неотъемлемым элементом в исследовании глубин личности главного героя. Режиссура Маккуина утонченна и при этом максимально реалистична — каждый кадр драматургически оправдан и неизменно оказывается так или иначе под-

Стив Маккуин на съемках фильма «Стыд»

бя, смогут в каком-то смысле увидеть в нем свое отражение, а это и есть главная задача артиста — быть своего рода переводчиком реальности. На это способны немногие.

Питер Негт. А Кэри Маллиган?

Стив Маккуин. Она — настоящее открытие. Необходимо нащупать некую степень доверия, думаю, для Кэри это было непросто. Майкл знает меня, и это взаимное доверие сложилось у нас еще во время съемок «Голода». Нужно создать атмосферу, в которой людям, работающим с тобой, было бы комфортно. И на съемках «Стыда» мы вообще-то много смеялись. В каком-то смысле мы снимали настоящую трагедию, но на съемочной площадке атмосфера

чинен сюжету. Это в высшей степени рефлексивное кино, безусловно, не было бы столь впечатляющим без Майкла Фассбендера, поразившего всех своей феноменальной игрой. Само его лицо, мимика, интонации, движения зачастую выражают гораздо больше, чем любые слова, раскрывая всю глубину противоречивого персонажа.

Алекс Биллингтон,
www.firstshowing.net

Расхваленный сверх меры, широко разрекламированный и провозглашенный подлинным фестивальным хитом «Стыд» Маккуина, в сущности, вряд ли способен оправдать ожидания раззадоренной аудитории. Внешне он изо всех сил стремится казаться мрачным, глубоким психологическим триллером; на самом же деле это гораздо более скромная медитативная работа, местами действительно блестяще сделанная, однако не дотягивающая до связного, цельного произведения.

Несмотря на почти что маниакальное поведение, Брендон вызывает искреннее сочувствие: его раздирают неуемные желания, он не способен найти и принять верное решение. Поскольку причина его зависимости, несамостоятельности в «Стыде» не раскрывается, действие сосредоточено на отдельных моментах и не дает зрителю никаких логических подсказок, но предоставляет простор воображению.

В первой сцене герой лежит в постели, с полным безразличием уставившись в потолок, сцена сопровождается звуком тикающих часов. Казалось бы, все говорит о том, что время ценно, а оно уходит, однако вскоре Маккуин полностью отказывается от этой идеи как раз в пользу избыточности, растянутости, медлительности. Мир Брендона оживает перед нами, однако он всегда оста-

«Стыд»

была очень теплая, дружеская, и все чувствовали себя уверенно. Благодаря этому все могли спокойно делать то, что было необходимо. Кто-то сказал мне однажды, что на съемках комедий обычно царит ужасная атмосфера, а вот драму как раз снимать весело, у нас так и вышло.

Питер Негт. Да, от атмосферы на площадке многое зависит. Если бы актеры не чувствовали себя уверенно, они не смогли бы так раскрыться...

Стив Маккуин. Именно. С Кэри нам нужно было много работать. Мы долго обсуждали ее роль, характер ее героини, ее сущность, обсуждали все до мельчайших подробностей. Знаете, есть люди, которые доживают до ста десяти лет и всю жизнь ищут компромиссы. А есть те, кто отказывается идти на уступ-

---

ется статичным. Не желая диагностировать свою болезнь, герой становится собственным злейшим врагом, проецируя свои проблемы на всех вокруг. «Важны действия, не слова», — наставляет он сестру, и для режиссера, очевидно, это высказывание — абсолютная истина.

Эрик Кон, *Indiewire*

С эстетической точки зрения можно только поразиться тому, как искусно британский видеохудожник перешел от аскетичного исследования замкнутого пространства в «Голоде» к совершенно иной среде, традиционно выстроенному повествованию, при этом не утратив взвешенной неспешности, формального изящества и интереса к моральной проблематике, пронизывающих все его творчество.

Маккуин, которого определенно завораживают повторяющиеся — наподобие ритуала — действия, вполне мог бы отказаться от развития сюжета как такового, избрав путь свободного нелинейного повествования, способного раскрыть характер и личность персонажа в его повседневности в духе Шанталь Акерман. Но «Стыд» не ограничивается чистым наблюдением. Появление Сисси, а также скрытые намеки на тяжелое прошлое, нанесшее раны обоим героям, играют в картине значимую роль, заставляют Брендона раскрыться, выйти навстречу миру; опускаясь на самое дно, он в итоге вынужден считаться с самим собой и с другими. Словно Маккуин, доведший своего героя до состояния крайнего душевного смятения, не пожелал бросать его в таком жутком положении.

Режиссер дает понять, что стыд, разъедающий человека в одиночестве, может стать и целебной силой, если у него хватит сил раскрыться, вылезти из своей гниющей скорлупы. Воз-

ки. Зачастую они умирают рано, и это действительно трагично. Такие люди не станут просто выживать. Мы говорили о таких людях и о тех, кого мы знаем. В общем, чтобы работать с актером, я должен узнать его, мы должны быть открыты друг другу. Я не прячу людей, я работаю с ними.

Питер Негт. С иным отношением вы не смогли бы снять эту картину.

Стив Маккуин. Верно. Потому что то, что мы делаем, опасно.

Питер Негт. Каково было видеть реакцию аудитории после показов картины на фестивалях в Венеции и здесь, в Торонто? Говорили, что кто-то упал в обморок во время просмотра «Стыда».

Стив Маккуин. Да, слышал об этом. Это уже второй раз; помню, во время одного из показов «Голода» кто-то тоже лишился чувств. Просто великолепно.

Я всегда надеюсь, что зрители смогут прочувствовать мой фильм, пережить его как некий личный опыт. Я бы хотел, чтобы зрители ощущали себя вовлеченными в мир фильма, стали бы его частью. Отчасти поэтому я счел важным не раскрывать полностью всю историю отношений Брендона и Сисси, не говорить, что конкретно с ними произошло. Сделал я это не потому, что хотел придать картине таинственности, а чтобы сделать героев более близкими, узнаваемыми. Чтобы зрители могли сами додумать или предположить, что за проблемы были у них в прошлом. Таким образом я стремился вовлечь аудиторию, побудить ее дополнить историю в своем воображении.

Когда фильм показывали в Венеции, мое сердце билось так сильно, что я не слышал ни слова, к тому же слева от меня сидел Майкл, он тоже смотрел фильм впервые. Для меня это было слишком. Фильм ведь — как картина. Можно отойти от холста и взглянуть на него со стороны. Иногда удается быть и художником, и зрителем. То, что я написал картину, не значит, что я не могу взглянуть на нее, как наблюдатель. Искусство живет своей жизнью. Так что, сидя в зрительном зале, я отступил от своего произведения, и, признаюсь, оно меня немного напугало, смутило. И когда после показа я вышел на сцену, я нервничал, меня даже слегка трясло. Не оттого, что я стоял перед огромной аудиторией, а оттого, какой эффект произвел на меня

можно, спокойствие, даже хладнокровие, с которым Маккуин подводит нас к финалу, покажется кому-то неубедительным, но даже некоторая искусственность умышленно ровного, антикатарсического финала не способна испортить впечатление от поистине глубоких, живых, целостных персонажей, которым предстоит пройти действительно трудный путь.

***Джастин Чен**, Variety*

«Стыд», заряженный мощной энергетикой Майкла Фассбендера, — поистине рискованный проект, прыжок в неизвестность, безжалостный взгляд на сексуальную зависимость, столь же всепоглощающую и разрушительную, как наркозависимость. И хотя вторая картина Стива Маккуина может в итоге оказаться несостоятельной с точки зрения психологического подхода к проблеме, ее кинематографические достоинства — драматургическое мастерство, стилистическая искусность, прекрасная актерская игра — неоспоримы, и эта работа, несомненно, производит сильное впечатление — настоящая встряска для зрителя, которая, несомненно, ему только на пользу.

Дьявольски привлекательный, безупречно ухоженный и вежливый с виду Брендон в то же время олицетворяет непроницаемую холодность. В жестоких глазах прочитывается неизъяснимая озлобленность, ярость, умерить и сдерживать которую можно, по-видимому, лишь через постоянные выплески сексуальной энергии. Брендон, определенно, — родственник «Американского психопата», пусть и не убийца.

Несомненны прямота и смелость «Стыда» в плане эстетики, использования обнаженной натуры, откровенных сцен и местами доведенных до экзаль-

«Стыд». Я работал над ним много месяцев, снимал, монтировал. Но вот я впервые увидел его законченным, на большом экране. И был впечатлен и сильно взволнован.

Питер Негт. Теперь права на распространение картины купила компания Fox Searchlight, и зрители в разных странах смогут увидеть вашу картину и, возможно, испытать похожие чувства.

Стив Маккуин. Я благодарен представителям Fox за то, что они решили выпустить фильм в прокат. Думаю, это говорит о том, что у серьезного кино есть своя аудитория, я считаю, зрители заслуживают того, чтобы увидеть такое кино. Мы должны не дать кинематографу погибнуть, кино должно остаться в живых, для меня это очень важно. Должно быть пространство не только для блокбастеров и романтических комедий, но и для глубокого, серьезного кино. Так что я благодарен дистрибьюторам.

Питер Негт. И вы получили право окончательного монтажа?

Стив Маккуин. Именно так.

Питер Негт. Сейчас многие видеохудожники становятся режиссерами. Чем вы можете объяснить это? Ваша первая картина оказалась успешной, получила признание; не мешало ли это в работе над «Стыдом»? Думали ли вы о том, что теперь должны доказать свою состоятельность как режиссера, чтобы вас не считали автором одного фильма?

Стив Маккуин. Я всегда хотел быть рассказчиком, играть и экспериментировать с разными формами повествования, этим я занимаюсь и как художник, и как режиссер. Все просто. Для меня «Стыд» — мой первый фильм, и каждый следующий всегда будет для меня первым. Находясь на съемочной площадке, я не понимаю, что делаю. Я всегда хочу оставаться немного наивным, я по сути — любитель. И хочу быть им всегда, потому что, становясь профессионалом, как раз выдыхаешься, идеи иссякают. Так что я — вечный любитель. Для меня это означает быть свободным от всяких ограничений, не быть загнанным в рамки определенных художественных методов и техник.

Indiewire
http://www.zagrebfilmfestival.com

Перевод с английского Елены Паисовой

тации музыкальных композиций, сопровождающих действие, но не может не разочаровывать возникающее при просмотре ощущение, что Маккуин и соавтор сценария Эби Морган в итоге стремятся представить Брендона в качестве «учебного примера», некоего объекта для медицинских и психологических исследований проблемы сексуальных отклонений, вызванных сильными эмоциональными травмами в детстве. Для фильма со столь, казалось бы, изощренным сюжетом, такая напрашивающаяся трактовка, безусловно, является нелестной, слишком уж она отдает традиционным психоанализом, предоставляющим логические объяснения поведения, которое в обществе принято считать «девиантным». Разумеется, у авторов были свои причины избрать такой путь развития сюжета, и все же «Стыд», с его сложной стилистикой и драматичной фигурой главного героя, возможно, должен был бы оказаться драматургически более крепким, откровенным и прямолинейным, и Брендону в таком случае стоило бы остаться тем, кто он есть на самом деле, независимо от того, принимают его таким или нет.

Тодд Маккарти,
The Hollywood Reporter

Перевод с английского
Елены Паисовой

СТИВ МАККУИН

Портрет художника в вопросах и ответах

ВОПРОСЫ ЗАДАЮТ РОЗАНА ГРИНСТРИТ, ЛОРА БАРНЕТТ

Стив Маккуин

— Как началась ваша карьера художника?

— Я очень рано начал рисовать. Когда мне было четыре или пять, мой рисунок — портрет моей семьи — выбрали в качестве иллюстрации для плаката библиотеки Shepherd's Bush в Лондоне. Помню, мы с мамой и папой проезжали мимо здания, и я был очень горд собой.

— Когда в вашей карьере случился настоящий прорыв?

— В 1995-м кто-то заплатил мне кучу денег за мой фильм. Я тогда работал на полставки в магазине Marks & Spencer и подумал: «Наконец-то я могу бросить эту работу».

— Не кажется ли вам, что весь мир искусства сейчас вертится вокруг денег?

— Честно говоря, меня достал этот мир искусства. Он фактически не развивается и становится скучен.

— Ваш любимый фильм?

— «Ноль за поведение» Жана Виго. Фильм о безграничных возможностях.

— Закончите фразу: «В душе я просто несостоявшийся...»

— Композитор.

— Что сегодня является самой большой угрозой искусству?

— Недостаток амбиций и страх. Нужно уметь рисковать.

— Какой вид искусства вам совершенно не близок?

— Опера. По-моему, она отвратительна.

— Самый большой миф о художниках?

— Не знаю. Я не хожу по улицам с табличкой «Я художник» на груди. У ме-

ня нет студии, и я знаком всего с несколькими художниками. Я просто делаю то, что делаю.

— *Ваше самое раннее воспоминание?*

— Помню, как одолжил ролики соседу.

— *Чего вы боитесь больше всего?*

— Ядерного Холокоста.

— *Самый неловкий момент в жизни?*

— Меня должны были представить Пи Джей Харви после ее концерта. В дверях стоял Крис Мартин, и прямо перед ним я споткнулся, упал и впечатался лицом в пол.

— *Самая дорогая вещь, которую вы покупали (не считая недвижимости)?*

— Платье для моей подруги. Люблю женскую одежду.

— *Вещь, которой вы больше всего дорожите?*

— Я научился не дорожить вещами.

— *Какой сверхспособностью вы хотели бы обладать?*

— Способностью путешествовать во времени.

— *Что приводит вас в уныние?*

— Когда меня неверно понимают.

— *Что вам больше всего не нравится в вашей внешности?*

— Неплохо было бы сбросить несколько килограммов.

— *Если бы вы могли вернуть к жизни нечто, ныне не существующее, что бы это было?*

— Караибов, коренной народ Вест-Индии

— *Кто бы сыграл вас в фильме о вашей жизни?*

— Джоди Фостер.

— *Ваша самая неприятная привычка.*

— Постоянно убираюсь, даже во время вечеринок. Постоянно норовлю забрать у гостей грязные тарелки.

— *Какова любовь?*

— Вечна.

— *Когда был лучший поцелуй в вашей жизни?*

— Вчера.

— *Ваша любимая книга?*

— «Песнь Соломона» Тони Моррисон и «Чарли и Лола» Лорен Чайлд.

— *Какой маскарадный костюм вы бы предпочли?*

— Костюм от Джона Гальяно, сшитый на заказ специально для меня.

— *Самое неприятное, что о вас говорили?*

— Стараюсь не запоминать плохое. Обычно обо мне плохо отзывались учителя в школе, говорили: «Маккуин, ничего толкового из тебя не выйдет». Но в целом мне по жизни везло.

— *Кошки или собаки?*

— Не особенно люблю ни тех, ни других, хотя у меня две кошки — Фокси и Лора.

— *Ваше самое порочное удовольствие?*

— Китайская еда.

— *Что или кого вы любите больше всего?*

— Мою подругу Бианку и дочь Алекс.

— *Худшая работа, которой вам приходилось заниматься?*

— Развоз газет по воскресеньям.

— *У кого вы больше всего хотели бы попросить прощения и за что?*

— У моего отца. За то, что не был рядом с ним, когда он умирал.

— *Что разочаровывает вас сильнее всего?*

— То, что я не умею петь.

— *Если бы вы могли вернуться в прошлое, куда бы вы вернулись?*

— К моменту, когда родилась моя дочь.

— *Когда вы в последний раз плакали и по какому поводу?*

— На кинофестивале в Сиднее я посмотрел документальный фильм об

австралийском легкоатлете Питере Нормане, о том знаменитом случае на Олимпийских играх, когда двое чернокожих спортсменов, Томми Смит и Джон Карлос, стоявшие с ним на подиуме, подняли вверх кулаки в знак солидарности чернокожих. Норман поддержал их, за что в Австралии его резко осудили. Ему даже не позволили участвовать в Олимпийских играх в Сиднее в 2000 году. Он умер в 2006-м, Смит и Карлос несли его гроб на похоронах.

— *Как вы расслабляетесь?*

— Переключаю телеканалы, лежу в постели, обложившись книгами.

— *Как часто вы занимаетесь сексом?*

— Так часто, как только могу.

— *Когда вы были ближе всего к смерти?*

— Когда катался на велосипеде в Лондоне.

— *Назовите одно изменение, которое могло бы улучшить вашу жизнь?*

— Ассистент.

— *Что вы считаете своим самым важным достижением?*

— Создание семьи.

— *Что не дает вам уснуть?*

— Ничего, сон для меня очень важен.

— *Какая песня должна звучать на ваших похоронах?*

— Blue In Green Майлза Дэвиса.

— *Вы хотите, чтобы вас запомнили как человека, который...*

— Который пытался.

— *Какой самый важный урок преподала вам жизнь?*

— Не слушай никого, кроме себя самого.

— *Где бы вы сейчас хотели оказаться?*

— Именно там, где я сейчас и нахожусь, отвечая на эти вопросы, — в Амстердаме, вместе со своей семьей.

http://www.guardian.co.uk

Перевод с английского Елены Паисовой

«Филадельфийская история», режиссер Джордж Кьюкор

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Comedy of remarriage: от мифа к роману

Речь пойдет главным образом о двух голливудских фильмах, вышедших в 1940 году, — «Его девушка Пятница» (His Girl Friday) Хоуарда Хоукса и «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story) Джорджа Кьюкора. Оба относятся к числу наиболее важных работ каждого из этих режиссеров и давно приобрели статус классических. Толчком, заставившим обратиться к заявленной теме, было удивление, испытанное автором при их сопоставлении, и стремление ответить на некоторые вопросы, отсюда возникающие.

Хотя эти два фильма выпущены разными студиями (Columbia и MGM), а в основу сценариев, написанных разными авторами, положены пьесы, принадлежащие перу разных драматургов (Бена Хекта и Чарльза Макартура в первом случае и Филипа Бэрри во втором)[1], в их сюжете обнаруживается поразительное сходство. Судите сами: он и она разведены; расставание было бурным и окончательным; она снова собирается выходить замуж; он каким-то образом оказывается рядом; в результате она понимает, что не любит своего нынешнего жениха; запланированная свадьба расстраивается; он и она воссоединяются. Сходство усугубляется тем, что в обоих случаях одну из главных ролей играет один и тот же актер — Кэри Грант.

«Его девушка Пятница» и «Филадельфийская история» принадлежат к специфической категории голливудских фильмов 30—40-х годов, сформировавшейся в рамках жанра «эксцентрической комедии» (screwball comedy). Американский философ и киновед Стэнли Кэвелл в книге «Поиски счастья» предложил именовать их «комедиями о возобновлении брака» (comedy of remarriage). Я бы не стал рассматривать comedy of remarriage в качестве явления жанрового порядка. Такой взгляд только сбивает с толку, создавая иллюзию определенного «канона». Скорее, речь идет о явлении метажанровом: если первый из описываемых мной фильмов действительно относится к разряду screwball comedy, то во втором преобладают черты романтической комедии. К тому же повторный брак — тема слишком узкая для формирования жанра или даже субжанра. Она пользовалась популярностью относительно недолго. Первым бесспорным образцом comedy of remarriage, насколько я могу судить, является фильм «Ужасная правда» (The Awful Truth, 1937, режиссер Лео Маккэри) с Айрин Данн и Кэри Грантом в главных ролях, за которым последовал целый ряд вариаций на эту тему[2].

---

[1] Правда, названия этих пьес удивительно похожи. Пьеса Хекта и Макартура называется «Первая полоса». А в названии пьесы Филипа Бэрри присутствует игра слов: на жаргоне журналистов «филадельфийская история» означает сенсационную статью, материал для первой полосы.

[2] Стэнли Кэвелл основывает свою теорию на анализе следующих фильмов: «Это случилось однажды ночью» (1934, режиссер Фрэнк Капра), «Ужасная правда», «Воспитание Крошки» (1938, режиссер Хоуард Хоукс), «Филадельфийская история», «Его девушка Пятница», «Леди Ева» (1941, режиссер Престон Стёрджес), «Ребро Адама» (1949, режиссер Джордж Кьюкор). Этот список может быть значительно расширен за счет менее известных фильмов.

Премьера «Его девушки Пятницы» состоялась 11 января, а «Филадельфийской истории» 25 декабря 1940 года. В промежутке между ними появились еще по меньшей мере два образца comedy of remarriage — «Слишком много мужей» (Too Many Husbands, режиссер Уэсли Рагглс) и «Моя любимая жена» (My Favorite Wife, режиссер Гарсон Канин). Оба фильма имеют почти идентичный сюжет, косвенно основанный на знаменитой поэме Альфреда Теннисона «Енох Арден», некогда экранизированной Гриффитом. Во втором из них опять же задействован Кэри Грант.

Считается, что привлекательность comedy of remarriage связана прежде всего с тем, что она позволяла ловко обходить запреты пресловутого «кодекса Хейса» (кодекс производства кинофильмов). Опубликованный еще в 1930 году, этот документ начал реально применяться четыре года спустя. Как и все аналогичные проекты, кодекс уделял повышенное внимание трем темам, опасным с точки зрения общественной морали, — сексу, насилию и политике, вернее, критике существующего политического строя. Если голливудское криминальное кино начала 30-х годов рисовало довольно откровенные и правдивые картины преступности («Лицо со шрамом») или, напротив, жестокости пенитенциарной системы («Я — беглый каторжник»), а Эрнст Любич своими салонными комедиями приобщил американцев к веселому имморализму европейской культуры, то после 1934 года со всем этим было на некоторое время покончено.

Как раз на этот период приходится подъем comedy of remarriage. Полученный супругами развод позволял им предаваться флирту на законных основаниях. Пикантность ситуации усугублялась тем, что в последний момент герой или героиня, уже собравшиеся было вступить в новый брак, разрывали свои отношения с официальными женихом или невестой ради... еще более официальных мужа или жены. Как говорится, и волки сыты, и овцы целы — по крайней мере, при беглом их пересчете. Цензуре придраться не к чему, публика удовлетворяет развившийся у нее вкус к острым блюдам, студия получает свою прибыль, а подвизающиеся в Голливуде интеллектуалы, леваки и либертены[3] — возможность пусть непрямо выразить свой взгляд на вещи.

Однако такое толкование не до конца объясняет происхождение и невероятную привлекательность столь специфического, чтобы не сказать экстравагантного, сюжета. Кто-то сочтет его вариацией на классическую тему инициации, трудного испытания, через которое должны пройти влюбленные, прежде чем вступить в брак. Но подобное толкование лишь приписывает свой предмет к более широкому классу явлений, ничего не говоря о нем самом, — как если бы зоолог, решив описать тигра, ограничился тем, что отнес его к семейству кошачьих.

По мнению Стэнли Кэвелла, мотив remarriage служит метафорой нового, более индивидуализированного и демократического отношения к институту брака и к социальной жизни как таковой, готовности в любой момент пересмотреть ранее принятые решения перед лицом изменчивой, нестабильной, «скептической» реальности и общими усилиями выработать свой особый стиль совместной жизни. Если классическая комедия традиционно завершается свадьбой героев, что выражает их интеграцию в существующий порядок вещей, то герои comedy of remarriage признают необходимость постоянного возобновления этого решения. Такая идеология кажется не только более «современной»

[3] Все три категории представлены среди авторов «Филадельфийской истории». Драматург Филип Бэрри свой первый рассказ опубликовал в возрасте девяти лет, учился в Йельском университете и Гарварде, а наряду с салонными комедиями писал символистские «психодрамы». Сценарист Дональд Огден Стюарт во время второй мировой войны входил в Антифашистскую лигу, а после войны подвергся преследованиям со стороны Комитета по антиамериканской деятельности. Ту же участь разделил его коллега Уолдо Солт (не упомянутый в титрах), являвшийся к тому же членом компартии. Наконец, Джордж Кьюкор был гомосексуалистом и задерживался полицией за «непристойное поведение».

и «демократичной», но и более зрелой. Да и протагонисты comedy of remarriage не такие юные, как в классической романтической комедии. Все указывает на то, что эти фильмы рассчитаны на достаточно взрослую и искушенную аудиторию. Действительно, главные достижения голливудского кино 30-х годов связаны преимущественно с эксцентрической комедией: в то время это был самый продвинутый кинематографический жанр.

«Его девушка Пятница», режиссер Хоуард Хоукс

Одним из аспектов «демократического поворота» в освещении темы брака стал пересмотр социальной роли женщины. Эмансипированная, раскованная, естественная в своих реакциях женщина, которая добивается своего, не боясь показаться смешной, — типичная героиня comedy of remarriage, причем качества эти она обнаруживает в себе по ходу сюжета. Рядом с ней персонажи-мужчины часто кажутся пассивными, незрелыми, инфантильными. И в «Его девушке Пятнице», и в «Филадельфийской истории» героиня в конечном счете выбирает именно того мужчину, который поддерживает в ней готовность «быть собой», жить полной жизнью, справиться с собственными предубеждениями. Напротив, отвергнутый жених неизменно оказывается зашоренным ретроградом, не способным принять желания своей девушки, а главное, открыто их обсуждать. Можно, конечно, сказать, что в своей критике общественных устоев comedy of remarriage заходит не слишком далеко и в конечном счете ратифицирует существующее положение вещей. Но, как я попытаюсь показать ниже, именно в этой «ратификации» заключен критический, или, правильнее сказать, дестабилизирующий потенциал, в полной мере реализуемый авторами «Филадельфийской истории».

Социологические и психологические аспекты, акцентируемые Кэвеллом, конечно, важны, но следует задаться вопросом, каковы конкретные механизмы, обеспечившие взлет comedy of remarriage. Рискуя заслужить ярлык закоренелого формалиста, предположу, что дело здесь не столько в общественной идеологии, сколько в имманентных, эстетических законах эволюции жанров вообще и комедии в частности.

Повторю, что в американском кино 30-х годов основу этого жанра заложил Любич своими салонными комедиями из жизни великосветского евро-

пейского общества. Продолжатели Любича — Капра, Кьюкор, Хоукс, Маккэри (а вернее, драматурги, чьи пьесы экранизировали эти режиссеры) — перенесли жанр на американский материал. Одним из наиболее популярных сюжетов легкой комедии был сюжет о возникновении романтических чувств между двумя молодыми людьми, не испытывающими поначалу никакой взаимной склонности. А популярность того или иного мотива означает необходимость варьировать его, часто в сторону большей заостренности, контрастности, парадоксальности. Уже сам по себе этот сюжет является ва-

«Его девушка Пятница»

риацией на тему препятствий, встающих на пути влюбленных. Ново и комично то, что таким препятствием являются они сами — их взаимное предубеждение, часто обусловленное разницей социального и имущественного положения, а также психологического склада. Но замечательным образом неприязнь исчезает, дистанция устраняется, что и приводит к созданию пары. Это происходит, например, в фильме «Это случилось однажды ночью» (It Happened One Night, 1934, режиссер Фрэнк Капра), признанном как эталон жанра сразу после выхода на экран.

Если уж искать здесь некий социологический смысл, то уместно вспомнить структуралистскую теорию бинарных оппозиций и их опосредования. Как показал Леви-Стросс на примере так называемых «примитивных» обществ, реальные противоречия в экономической и социальной жизни требуют воображаемого разрешения. Эту функцию берет на себя миф. Вдобавок общество, разделенное на классы, тем острее нуждается в иллюзии единства, чем в большей степени оно осознает себя как демократическое. Развивая эту мысль, можно также предположить, что в фильмах, подобных «Это случилось однажды ночью», проблема классового антагонизма (весьма острого в эпоху «красных тридцатых») решается по типу «примитивных обществ» — посредством брачного обмена. Господствующий класс предоставляет одну из своих представительниц герою, символизирующему подчиненный класс, — попросту говоря, откупается от него, обеспечивая тем самым социальный мир. Разумеется, подчиненный класс не может быть представлен фигурой «настоящего» пролетария: во-первых, это было бы неправдоподобно (правдоподобие —

важный фактор эффективности), а во-вторых, чересчур радикально. Этак недолго дойти до отрицания существующей общественной системы. В фильме Фрэнка Капры герой — безработный журналист, пролетарий умственного труда.

Как мы увидим далее, comedy of remarriage, воспроизводя внешние признаки этого нарратива, на самом деле проделывает обратную работу. Она возвращает общество в стратифицированное, дифференцированное, плюралистическое состояние. Обратим внимание на то, что этот смысловой сдвиг воз-

«Филадельфийская история»

никает в результате сдвига формального — эволюции жанра, промежуточным результатом которой является сюжет «Это случилось однажды ночью». Ведь ощущение новизны быстро стирается. Как же сохранить (или обновить, что одно и то же) различие между протагонистами и, соответственно, эффект его преодоления в новых интерпретациях мотива? Что может взаимно отталкивать двух героев? Да, разумеется, общее прошлое!

Если герои Капры раньше просто не были знакомы и не имели шанса узнать и полюбить друг друга, то герои Кьюкора и Хоукса этот шанс уже реализовали: они успели друг друга не только полюбить, но и разлюбить. Молодой репортер и дочь миллиардера из «Счастливой ночи» (Lucky Night, 1939, режиссер Норман Торог) вначале еще не знают, насколько они подходят друг другу — им мешает социальный барьер. Напротив, двое представителей высшего света в «Филадельфийской истории» или двое журналистов в «Его девушке Пятнице» уже убедились, насколько они друг другу не подходят, несмотря на принадлежность к одному классу. Таким образом, заострение изначальной коллизии достигается здесь путем инверсии основных ее предпосылок.

Но дальше пути Хоукса и Кьюкора расходятся. У первого в развитии сюжета преобладают элементы циничесого бурлеска: героев сводит вместе азарт двух представителей желтой прессы, искателей приключений, готовых на все ради сенсации, а вернее, ради самого процесса охоты за ней. Героиня фильма Хильдегорд «Хилди» Джонсон (Розалинд Расселл) — в недавнем прошлом лучший репортер газеты The Morning Post — пытается покончить с карьерой, выйдя замуж за страхового агента Брюса Болдуина (Ральф Белла-

ми[4]) из Олбани и став нормальной домохозяйкой. А ее бывший муж и главный редактор Уолтер Бёрнс (Кэри Грант), используя свой талант манипулятора, помогает ей отказаться от этого намерения и заново обрести собственную идентичность. Совместная работа в режиме американских горок снова сближает экс-супругов. Забавно и цинично то, что невеста так и не дает окончательной отставки своему простоватому жениху: выясняется, что в Олбани началась забастовка, Уолтер с Хилди отправляются туда вместе с Брюсом в роли проводника.

«Его девушка Пятница» демонстрирует крайнюю, практически феминистскую позицию в толковании роли женщины. Хилди Джонсон — одно из первых воплощений того типа героини, который сегодня называют «хоуксианской женщиной»: прямая, ироничная, деятельная, со скептическим складом ума. Этот популярный в 40-е годы тип, ассоциируемый с именами Айрин Данн, Кэтрин Хепбёрн, Розалинд Расселл, Лорен Бэколл, сформировался именно на территории screwball comedy. По части профессиональной хватки Хилди дает сто очков вперед своим коллегам-мужчинам. Между тем персонаж этот возник в результате своеобразной «смены пола». В пьесе Бена Хекта и Чарльза Макартура, написанной еще в 1928 году, оба главных героя были мужчинами. Идея переделать сюжет в духе comedy of remarriage принадлежала Хоуксу (штрих, лишний раз подтверждающий невероятную привлекательность этой темы). При этом фабула и диалоги существенных изменений не претерпели, даже имена персонажей остались прежними. Так, героиня приобрела «мужские» черты характера, которые она тщетно пытается изжить. А ее муж выступает в роли искусителя и одновременно мудрого наставника: он искушает героиню ее же собственной натурой. Противоречия между ними, ставшие причиной развода, в каком-то смысле служат продолжением их душевного родства.

«Его девушка Пятница» — характерный образчик screwball comedy с присущим жанру налетом легкого безумия. Что же касается «Филадельфийской истории», то этот фильм представляется мне более сложным и глубоким. Отчасти это является результатом смешения жанров: как я уже заметил, в целом фильм тяготеет к жанру романтической комедии, но элементы screwball comedy в нем тоже имеются. Симбиоз достигается благодаря совмещению двух сюжетных линий. Одна из них — это, собственно, линия remarriage, тогда как другая, не совпадающая с первой, — это мелодраматическая линия, которая возникает на периферии основного сюжета, но в какой-то момент выдвигается на передний план.

В первых эпизодах фильма определяется то, что можно назвать «основным треугольником». Его образуют светская львица Трейси Саманта Лорд (Кэтрин Хепбёрн), ее бывший муж С.К. Декстер Хейвен (Кэри Грант) и нынешний жених Трейси Джордж Киттридж (Джон Хоуард). Этот третий персонаж занимает межеумочную позицию: в отличие от экс-супругов, он является выходцем из низов («человеком из народа»), но перешедшим в лагерь элиты. Изменив своему классу, он потерял право представлять его в той игре социальных интересов, о которой я говорил выше.

Во взаимоотношениях между этими тремя персонажами преобладают черты эксцентрической комедии. Взаимные пикировки ироничного Декстера, высокомерной Трейси и серьезного Джорджа усугубляются участием второстепенных персонажей. Среди них стоит особо выделить младшую сестру Трейси Дайну в замечательном исполнении Вирджинии Вейдлер — девочку с поистине «хоуксианским» характером. Она является персонификацией той внутренней свободы, которую подавляет в себе Трейси.

Но вскоре на сцене появляются еще два персонажа: писатель и репортер Маколей Коннор (Джеймс Стюарт) и его напарница фотограф Элизабет

[4] В том же амплуа Ральф Беллами выступает в фильме «Ужасная правда» — общем прототипе и предшественнике более поздних образцов comedy of remarriage.

Имбри (Рут Хасси). Между ними существует давняя любовная связь, однако Коннор почти тяготится ею. На основании некоторых реплик Имбри можно предположить, что она старше своего партнера и уж точно — опытнее. По всей видимости, как раз это неравенство мешает развитию их романа.

С появлением новых героев исходная интрига усложняется: у Трейси неожиданно завязываются отношения с журналистом — в отличие от Киттриджа, настоящего «пролетария умственного труда». Развитие этих отношений идет по уже знакомому нам пути устранения «классового антагонизма». В хамоватом репортере обнаруживается талантливый писатель, вынужденный зарабатывать на жизнь кропанием статеек для желтой прессы, а неприступная Трейси, сравниваемая всеми с мраморной статуей, оказывается живой и непосредственной женщиной, перешагивающей через социальные условности. Меняется сама интонация фильма: бурлеск уступает место мелодраме. Причем мелодраме далеко не веселой: ведь репортер предпочел Трейси своей подруге. Но и паре Маколей Коннор — Трейси Лорд тоже не суждено состояться. Мелодраматическая линия повествования, структурный смысл которой заключается в последовательном «снятии противоположностей», обрывается довольно неожиданным образом.

Представим себе, что герои «Это случилось однажды ночью», пережив все приключения и сблизившись, в конце фильма расстаются: героиня Клодетт Кольбер выходит замуж за своего богатого жениха, а герой Кларка Гейбла отправляется восвояси искать работу. Разумеется, такой финал невозможен. Но это и есть финал «Филадельфийской истории», вернее, одной из ее сюжетных линий. Поняв, что не любит своего жениха, Трейси, однако, отвергает и Коннора, чтобы снова выйти замуж за Декстера. Все, включая зрителя, понимают, что это разумное и правильное решение: они с Декстером — одного поля ягода. А то, что случилось однажды ночью, — сумасбродство, ошибка из числа тех, которые, как выражается один из персонажей, иногда тоже нужно совершать. Она свидетельствует об эмоциональном (и, как прозрачно намекает увлекавшийся идеями психоанализа Филип Бэрри, сексуальном) раскрепощении героини и выявляет внутреннее родство Трейси и Декстера, устраняя тем самым причину конфликта между ними. Одновременно восстанавливается пара Коннор — Имбри. Этот аспект сюжета может показаться сомнительным и непродуманным, тем более что в фильме ему почти не уделяется внимания. В действительности в нем кроется глубокий смысл: разочарование, пережитое журналистом, наделяет его опытом и позволяет «сравняться» с Имбри.

Однако понимание всех этих моментов дается ценой утраты иллюзий, а мы уже успели ими проникнуться — авторы много для этого сделали. Финальное отрезвление и восстановление классового статус-кво служит горьким напоминанием об объективной реальности и о том, что реальные противоречия остаются таковыми. Эта горечь примешивается к общей радости и звукам свадебного марша.

В сущности, «Филадельфийская история», как и более ранний «Обед в восемь часов» (Dinner at Eight) того же режиссера, представляет собой произведение социального и одновременно поэтического реализма — если понимать под реализмом отказ от иллюзорного и мифического устранения реальных противоречий, а под поэзией — невозможность определить «основной» смысл, отделив его от «побочных». Следовало бы назвать их не «легкими» или «эксцентрическими», а социально-элегическими комедиями. Остается только удивляться, что историки кино прежних лет не разглядели в фильмах Кьюкора ни этой тревожной двусмысленности, ни присущей им меланхолии, отнеся их к разряду типовой голливудской продукции — качественной, но не более того.

О П Ы Т

Сьюзен Хиллер.
«Свидетель»

ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ — МАРИЯ КРАВЦОВА

Страна, сдаваемая в аренду

КОНТЕКСТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Валентин Дьяконов. Справедливо ли связывать проект Петера Вайбеля — куратора главной экспозиции 4-й Московской биеннале «Переписывая миры» — с нынешней российской модой на модернизацию?

Мария Кравцова. Я не думаю, что Иосиф Бакштейн в качестве комиссара — главного руководителя биенналле, размышляя над тем, кого бы пригласить в очередной раз курировать его основную выставку, отталкивался от желания поиграть с новыми виртуальными технологиями. К тому же у меня есть стойкое ощущение, что гаджетомания и культ техники не так развиты в нашей стране, как в Азии или Америке, во всяком случае, здесь мало кто готов ночевать у магазина перед премьерой очередной электронной штучки. Но действительно, в связи с последними событиями, то есть заявлением Дмитрия Анатольевича о том, что он уступает свой второй срок нынешнему премьеру, это биеннале превратилась в своего рода эффектный стилистический эпилог эпохи президентства Медведева, известного инфантильной любовью к гаджетам и, по сути, служению дискурсу модернизации.

В.Дьяконов. Общее мнение о биеннале — плохая выставка с хорошими работами. Это так?

М.Кравцова. Я давно сформулировала для себя, что любую биеннале как выставочный проект надо скорее воспринимать как целостное высказывание, а не как отдельный набор работ. В данном случае я не смогла считать четкий месседж Вайбеля именно потому, что его концепт был, на мой взгляд, выстроен в этот раз по принципу монтажа аттракционов. Включив в проект большое количество интерактивных работ, Вайбель полностью переключил внимание зрителей с философского аспекта на игровой. Не надо было совершать интеллектуальное или зрительное усилие для восприятия этой выставки, наблюдатель сразу же попадал в ловушку игровой развлекательной реальности.

В.Дьяконов. У меня ощущение, что биеннале была очень понятной и доступной публике. Газетной, я бы сказал. Вот все слышали, что есть такой художник Ай Вэйвэй, у него проблемы, значит, мы покажем Ай Вэйвэя. И стрит-арт тут есть, потому что это модно. И интерактив, потому что это весело (например, невероятно популярная у зрителей инсталляция Шилпы Гупта «Тень 2»). И про инопланетян (инсталляция Сьюзен Хиллер «Свидетель»). И еще покажем работу о том, что «пора валить» из страны (работа Тинтина Вулия «Искус» — игровой автомат, где можно было достать паспорт — не настоящий, конечно, — другого государства). И живопись покажем тоже — причем живопись неплохую, Герхарда Рихтера, например, у которого параллельно открылась рет-

---

Валентин Дьяконов — арт-критик, обозреватель газеты «Коммерсант».
Мария Кравцова — арт-критик, шеф-редактор сайта www.artguide.ru.

роспектива в британском музее Тейт Модерн. Но о чем в целом повествует последняя Московская биеннале, действительно, неясно. Более или менее внятная идея сформулирована в конце экспозиции. Там, где стоят два гипсовых шара неправильной формы с надписью «The World». Возникает ощущение победившего глобализма, электронной, легко сменяемой идентичности. Но без драматизма.

М.Кравцова. Ты очень правильно сравнил биеннале с газетой, но газета эта — не русская, в ней были все болезненные темы Запада, конфликты на Ближ-

Т.В.Сантош. «Обратный отсчет»

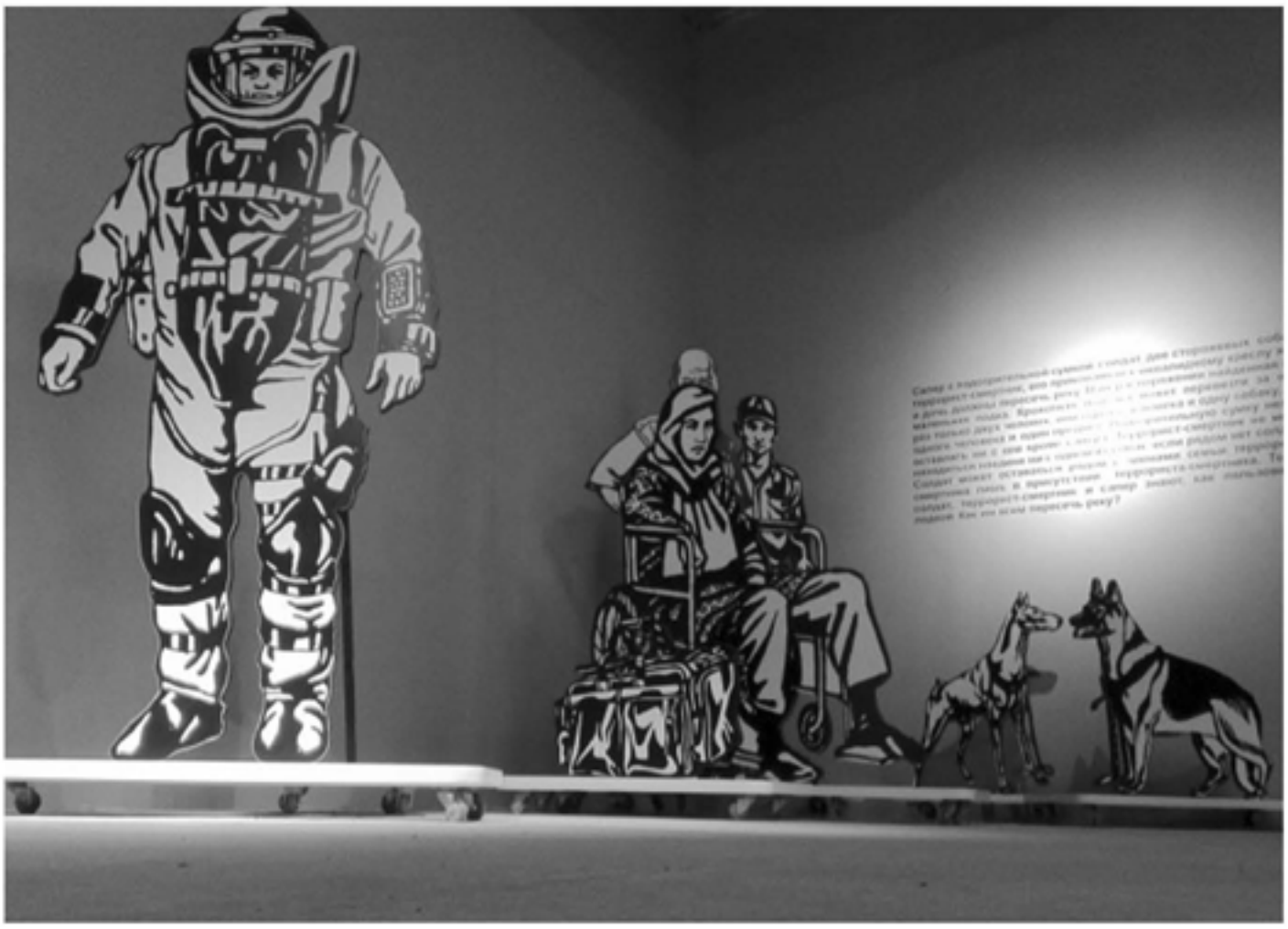
нем Востоке, терроризм, сексуальная идентичность, кризис Европы и мира, но темы, которые волновали бы российское общество, на этих выставках в очередной раз представлены не были. Как не было и интереса к Московской биеннале у представителей западных профессиональных элит. Перед открытием биеннале я просмотрела некоторое количество западных изданий по искусству и нигде не обнаружила в анонсах рекомендацию посетить Москву. Тенденция превращения российской биеннале в локальное событие, несущественное для международного художественного процесса, наметилась еще в прошлый раз, когда блистательный куратор Жан-Юбер Мартен, в конце 80-х перевернувший систему западного искусства, сделал в Москве очень эффектный, но все же римейк своей старой выставки «Маги земли». Для России это было событие, но эта выставка не была новым высказыванием для мирового сообщества. В связи с этим вопрос: а может, лучше сделать куратором Московской биеннале русского специалиста?

В.Дьяконов. Обычно это не принято. Все-таки мир современного искусства гордится своим космополитизмом, так что большие биеннале обычно приглашают делать иностранцев. Думаю, русскому куратору не суждено стать куратором отечественной биеннале.

М.Кравцова. Но главной интригой этого года было возвращение на московскую арт-сцену Виктора Мизиано, который за несколько недель до вернисажа проекта Вайбеля открыл в Московском музее современного искусства выставку «Невозможное сообщество». Этот проект я лично воспринимаю как программный вызов биеннале Бакштейна и самому Бакштейну, который семь лет назад, незадолго до открытия 1-й Московской биеннале современного искусства, сделал так, чтобы государство, Федеральное агентство

по культуре, фактически отстранило Мизиано от этого проекта. Напомню, что идею международно значимой биеннале в Москве Бакштейн и Мизиано вынашивали вместе, и трудно сказать, чей вклад в ее реализацию был более значительным.

В.Дьяконов. Да, думаю, ты права, хотя ни тот, ни другой в этом никогда не признаются. Мизиано сделал проект на ультрамодную тему перформативности и эстетики взаимодействия. «Невозможное сообщество» выглядело как очень хорошая музейная выставка с тем, что называется прокатными перспек-



Ахмет Отюг. «Перевези через реку»

тивами на Западе. Она построена вокруг творчества группы Escape. Четыре художника изучают проблемы общения — как творческих людей, так и любых людей — в принципе. Работы Escape для Мизиано — повод рассказать историю о том, как художник может помочь обществу и возможно ли выстроить с ним диалог за пределами галерейного и музейного пространства.

М.Кравцова. «Эстетика взаимодействия» — тема, сформулированная еще куратором и критиком Николя Буррио в середине 90-х. Почему ты называешь ее «ультрамодной»?

В.Дьяконов. Но артмир возвращается к ней сейчас на полной скорости. И недавняя ретроспектива любимчика Буррио Маурицио Кателлана в «Гугенхайме» возникла не просто так.

М.Кравцова. Биеннале, как известно, это не только содержание, но и форма подачи. Не кажется ли тебе, что духу нашего времени более соответствовала бы виртуальная выставка в Сети? Так решились бы непростые финансовые трудности и проблемы менеджмента, с которыми столкнулись организаторы биеннале в этом году. На открытии биеннале еще монтировали какие-то работы (например, инсталляцию Игоря Макаревича и Елены Елагиной), после открытия многое уже не работало. Я не говорю о том, что все — художники, ассистенты и привлеченные для монтажа волонтеры — не только жаловались друг другу, а сгущать краски мы все умеем, но даже завели специальный блог в Интернете, где рассказывали публике про все «косяки» организаторов. В связи с этим мне вспоминается одна история, связанная с передвижной биеннале Manifesta, которая проходит в разных городах Европы. Куратор несостоявшейся Manifesta-6 на Крите Антон Видокль вообще не хотел делать выставку, а предлагал вместо этого просто устроить разного рода дискуссии.

В.Дьяконов. Это интересная идея, но почему бы не пойти еще дальше? Просто сделать для биеннале страничку в Facebook. Зрителям осталось бы только нажать на yes, и они оказались бы в числе посетителей. А что там на самом деле показывают, в сущности, не так уж и важно. Мы заранее знаем, чего ждать от кураторов, выбранных комиссаром Иосифом Бакштейном. Концептуальный язык поколения Вайбеля и Бакштейна сложился десятилетия назад, и ради

Шилпа Гута. «Тень 2»

Москвы они не будут, а может быть, и не смогут брать новые ноты. А что касается «биеннале как дискуссии», то в этом году что-то похожее сделала Екатерина Деготь в своем проекте «Аудитория Москва». Вайбель, кстати, тоже хотел пригласить ведущих ученых на мегаконференцию по всем проблемам современного эстетического знания. Но этого не случилось — денег не хватило.

М.Кравцова. Что мешало ему сделать конференцию через Skype?

В.Дьяконов. Ну, это все-таки не то. В авторитетных лекциях важно присутствие докладчика. Это и символическая вещь, и практическая: аудитория лучше реагирует на живую речь.

М.Кравцова. Ты упомянул о «поколении Бакштейна». Как ты думаешь, по какому принципу выбираются кураторы биеннале? Очевидно, что это представители поколения самого Иосифа Бакштейна: Мартен, Вайбель, по совету Бакштейна куратором первой украинской биеннале Arsenale был выбран Дэвид Элиот. Это, с одной стороны, признанный кураторский истеблишмент, с другой, — люди, уже давно не ассоциирующиеся с подлинно актуальным художественным процессом. Их скорее воспринимают как ходячий учебник истории. Чаще всего они проектируют выставки отчетливо историографического характера, тогда как биеннале не должна, как мне кажется, строиться по принципу большой музейной репрезентации. У многих более молодых кураторов биеннале прослеживается другая цель — желание прогнозировать художественные тенденции. Именно это двигало, как мне кажется, кураторами 1-й Московской биеннале, и у них, надо сказать, получилось. В Москве были представлены имена, которые через шесть лет мы встречаем на самых авторитетных мировых художественных форумах. А тогда, во время 1-й биеннале, многие из них были либо в статусе уже восходящих звезд, либо считались подающими надежду художниками.

В.Дьяконов. Кураторы, конечно же, отбираются по принципу личного знакомства. Но и экономический фактор влияет. Мартен как профессионал стоил

очень дорого. Вайбель, думаю, берет меньше денег. Безусловно, биеннале постепенно — с Мартена как раз — превратилась скорее в образовательный проект. Ни новые имена, ни новые идеи здесь не появляются. Это неправильно в целом, хотя о самих выставках можно говорить, и они дают много пищи как для зрителя, так даже и для профессионала. Мне, тем не менее, во всех московских биеннале, и в этой тоже, не хватало, не знаю, как это точно определить, какой-то стройности. Никто не сделал однозначного выбора между погружением в наш смысловой контекст (а он много интереснее, чем, скажем, стамбульский, хотя бы потому, что Турция рвется в Евросоюз, а Россия — нет) и его декларативным игнорированием, «fuck context» (если вспомнить Рема Колхаса).

М.Кравцова. Куратор в этом случае действовал как типичный экспат, которому предложили здесь контракт, а могли и в другом месте? Работа куратора в современной художественной системе занимает одно из центральных мест, этим людям приписываются чуть ли не мистические способности, но последние московские биеннале, по сути, демистифицируют эту профессию. Оказывается, что это такой же наемный работник, который готов под ключ сделать высказывание. Его при этом может и не волновать контекст.

В.Дьяконов. Весь мир — это сборище экспатов. Просто на примере нашей биеннале видно, насколько Москва — чистая страница. В ней для приезжих актуальна какая-то другая культура, в сущности, не имеющая отношения к современности. Вот в Турции или в Гванджоу происходит интенсивная встреча Запада и Востока, решаются вопросы, актуальные для мировой политики и культуры. Там интересно делать художественные заявления, высказываться, там интересная почва. У нас сегодня почва неинтересная. Наша слава — в иконе, авангарде, соцреализме и концептуализме. В России нет современных героев, а актуальные для мира вопросы ставятся, причем часто агрессивно, но никогда не решаются. Вот в Стамбуле сделали биеннале о Феликсе Гонсалесе-Торресе, американском художнике. Понятно, что в Стамбуле мало кто его знает. Но там такую выставку сделать возможно, потому что это заметная реплика в диалоге культур. В жанре «fuck context» как раз. Вот вам гомосексуалист из Нью-Йорка. Вы — если вы мусульманка — оскорбитесь или нет? И одновременно — тонны документации. Скучных работ. Вокруг там все такое яркое, мозаики золотые и вообще Восток. А мы вам привозим бумажки и минимализм, филиал IKEA. Классно же. У них есть Орхан Памук, есть известные художники. У нас в эстетическом смысле — страна, сдаваемая в аренду. Тут не вопрос идеологии или ее отсутствия. Тут вопрос образа государства и его обитателей. Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем? Это не ясно снаружи и не ясно внутри страны. Так что можно сделать и еще одну биеннале, почему нет? Арендовать залы. Привезти работы. Порадовать критику и редких зрителей. Но в масштабе нашей художественной ойкумены это не прозвучит.

Да, Московская биеннале — событие локального значения. И это нормально. Не везде стоит делать биеннале. Не везде следует открывать ярмарки. Нам хватило бы «недели арта», как в Вене и Милане. То же самое, но бюджет поменьше, а выставки параллельной программы — те же.

М.Кравцова. А вообще формат «Большого кураторского высказывания», который активно эксплуатировался последние несколько десятилетий, исчерпал себя или нет?

В.Дьяконов. Мне кажется, он меняется. В этом смысле показателен пример Каролин Кристоф-Бакарджиев, которая строит следующую редакцию считающейся самой престижной в мире современного искусства выставки Documenta на идее сотрудничества. Она ездит по разным странам, встречается с художниками, учеными, в команде Documenta есть даже гипнотизер. Это говорит о том, что у нее нет общего абстрактного ви́дения, но есть представление о некоей гипотетической содержательной структуре — по типу государства в государстве. А брать на себя всю ответственность за некий большой проект — это по нынешним временам самонадеянно.

П У Б Л И К А Ц И И

Бернардо
Бертолуччи

БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ

Мое прекрасное наваждение

Вслед за героиней Джуди Гарленд в фильме «Звезда родилась» я мог бы сказать: «Я родился в сундуке в парижском театре». То есть искусство у меня в крови. Я всегда знал, что мой отец, кроме того что преподавал историю искусства в одном из пармских лицеев, был поэтом. В доме часто звучало слово «поэтический» — оно употреблялось в самых странных, смешных и непредвиденных ситуациях. Моя встреча с поэзией произошла абсолютно естественным образом: я хотел подражать отцу и до какого-то момента своей жизни думал, с присущим детям конформизмом, что, когда вырасту, буду поэтом так же, как сын крестьянина готовится стать крестьянином, сын столяра — столяром, сын пожарного — пожарным.

Школой поэзии для меня были мой отец и окружающая его среда — тогда это называлось «имение». Мы жили в пяти километрах от Пармы, в местечке Бакканелли, на ответвлении дороги, идущей к перевалу Чизы, а затем спускающейся в Ла Специя. Там был наш дом — «господское», рядом дом крестьян — «деревенское», а вокруг — маленькое имение, совсем не такое, как в «Двадцатом веке», гигантском преувеличении тех воспоминаний.

Бакканелли находится примерно на полпути между городом и холмами, и из верхней части дома в ясную погоду можно было увидеть башни Пармы с одной стороны и холмы — с другой. Еще выше, за холмами, были Апеннины, а там — одно место из стихов моего отца, деревня Казарола, откуда родом семья Бертолуччи. Мы ездили туда каждое лето на каникулы, после того как месяц-полтора проводили на море в Форте деи Марми. Мы иногда по два месяца сидели в этой горной деревушке без дорог, совершенно не доступной случайным туристам и часто даже газетам: почтальонша в какие-то дни их привозила, в какие-то — нет. Эту вселенную, на первый взгляд достаточно ограниченную, я обнаружил в первых же вещах, которые стал поглощать, как только научился читать, — в стихах моего отца. Он был для меня стражем, певцом и королем своего микрокосма. У него есть стихотворение, посвященное моей матери, и в нем такие слова (цитирую по памяти): «Ты, как белая роза в глубине сада, к ней прилетели последние пчелы...» Дойдя до конца крошечного сада, я находил там белую розу. Это пример того, что поэзия для меня никогда не была чем-то связанным со школой, как бывает почти со всеми. Скорее, она имела отношение к моему дому, к моему ежедневному окружению. Я знаю, хотя помню достаточно смутно, что в первые годы жизни путал отцовский и материнский образы и забавлялся, называя мать «мапа», а отца «па-

---

Фрагменты. Публикуется по: Bernardo B e r t o l u c c i. La mia magnifica ossessione. Garzanti, 2010. В русском переводе книга «Мое прекрасное наваждение» публикуется издательской группой «Азбука Аттикус». М., 2011.

ма». Моя мать родилась в Австралии, в Сиднее, от матери-ирландки и отца итальянца. Семья вернулась в Италию, когда ей было два года. Я гордился бабушкой по имени Маллиган, и мне ужасно нравилось, что во мне есть четверть ирландской крови. Мать была преподавателем — вела литературу, но смиренно жила в тени отца. Он нуждался в чувстве защищенности и воспринимал мать, как последнее прибежище. Он был ипохондриком, это прекрасно видно в его стихах, он сам постоянно об этом говорит.

Я начал сочинять стихи, как только научился писать, около шести лет. Разумеется, я давал их отцу, и так крепло подражание-соревнование, которое часто возникает между детьми и родителями и лежит в основе всей диалектики отношений отцов и детей. Я знаю, что моя старая няня сохранила тетрадку с моими первыми стихами, написанными еще нетвердым почерком. От шести до двенадцати лет я писал рифмованные стихи, подражая тому, что читают в школе. Думаю, у меня сильная склонность к подражанию, поэтому, в конце концов, я спрятался за кинокамеру — вещь, способную как ничто другое создавать подобие, зеркало, которому нельзя солгать (хотя часто его используют для распространения лжи).

Лет до двадцати пяти — двадцати шести я всегда вспоминал свое детство и отрочество как время полной безмятежности, счастья, волшебства. Я жил, необыкновенным образом осознавая течение времени, потому что один из основных элементов поэзии моего отца — это как раз течение времени, течение часов, времен года, лет, минут, секунд. Это было деревенское детство, наполненное большими фантазиями, большими играми, невозможными в городе, недоступными в пространстве городских квартир, и с тех пор, даже когда мы переехали в Рим, я всегда испытывал потребность в обширном, ничем не стесненном пространстве. Все детство было наводнено деревенскими запахами, наполнено играми, которые гораздо раньше, чем это происходит в городе, вторгались в область сексуальных приключений. В деревне очень рано делаются открытия в половой жизни на примерах и животных, и людей...

Все пять классов начальной школы я проучился в Бакканелли. Моими однокашниками были в основном дети крестьян или рабочих, каждый день ездивших в город, дети из очень бедных семей скромной послевоенной провинции. Иногда я водил их в поля воровать виноград или помидоры, и каждый раз, когда я устраивал эту, назовем ее условно, кражу, на меня накатывало какое-то обостренное чувство собственности, я хотел их прогнать, и мы ссорились. А на следующий день я вновь вел их на грядки подальше от крестьянских глаз, и мы повторяли ту же игру. В город я ездил только в кино. Мой отец в течение нескольких лет работал еще и кинокритиком в «Гадзетта ди Парма» и иногда брал меня с собой. Я очень рано начал смотреть американские вестерны и фильмы о войне. А когда я возвращался в деревню, то со всей бандой мальчишек, которые всегда приходили ко мне, мы играли в фильмы, которые я посмотрел, и это были мои первые маленькие постановки, где я отводил себе, разумеется, роль главного героя... или того, кто умирал. Этот период, продлившийся до двенадцати лет, я вспоминаю как один длинный сон. Так я думал до тех пор, пока лет в двадцать пять — двадцать шесть не начал ходить к психоаналитику. Многие люди вспоминают с яростью или предпочитают не вспоминать, забыть свои детские и подростковые годы... Это не мой случай, хотя теперь я знаю, что в этих годах уже есть горести моей последующей взрослой жизни. Я очень привязан к тому времени, иначе невозможно объяснить навязчивое возвращение к этим местам «тайным оком» памяти в поисках корней, в поисках того освещения, тех лиц...

Когда мне исполнилось двенадцать, семья переехала в Рим. Я думаю, что отец хотел сделать что-то большее, чем преподавать в школе в Парме, что ему хотелось иметь какой-то контакт, какие-то отношения с культурной жизнью Рима... Хотя на самом деле, я думаю, ему тоже нужно было что-то вроде освобождения от отца — отдалиться, пусть формально, для поиска, для проявления своей личности. Для меня перемещение из деревни в Монтеверде

Веккьо было очень болезненным, как если бы меня десантировали на территорию врага. Там я перестал писать стихи. Это было чем-то вроде отторжения. Отец говорил: «А, у тебя жила иссякла». Монтеверде Веккьо — очень симпатичный район Рима, весь в небольших виллах, на вершине холма, тогда там было мало движения и много садов, но что-то было не так... Вот, например, смена одноклассников из пармской деревни на римских: первые были в основном крестьянские дети, эти — почти все из римских мелкобуржуазных семей, дети служащих министерств (там рядом было Министерство образования), и то, что могло показаться восхождением по социальной лестнице, я воспринимал как потерю качества, поскольку, в сущности, в крестьянах есть что-то более древнее, а значит, и более аристократичное, чем в мелкой буржуазии; мне казалось, что ухудшение было именно в ценностях, которыми эти дети, мои новые товарищи, жили, в отличие от тех, что я оставил позади. В течение трех-четырех лет я не писал стихи и очень много ходил в кино, во все три кинотеатра Монтеверде Веккьо — в кинотеатр при церкви, прямо около дома, на площади Розолино Пило, в «Дель Вашелло» и в «Сан-Панкрацио», тоже приходской. «Дель Вашелло» до сих пор существует, я там даже снял одну из сцен «Луны», ту, в которой Джо и Арианна, вместо того чтобы смотреть фильм, видят, как крыша раздвигается и появляется луна. Наружная часть зда-

«Луна»

ния и коридоры сняты в «Адриано» на площади Кавур, интерьеры же я снял там, по причинам исключительно сентиментальным, в каком-то смысле как заклинание. Я старался бывать в кино каждый день и часто ходил один, мои товарищи едва ходили раз в неделю. Проблема была в том, что один и тот же фильм мог идти два, три, четыре дня, а это ужасно раздражало. Когда я был в деревне, фильмы, которые я смотрел, были бегством от нее. Теперь, в городе, кино в каком-то смысле означало возвращение в деревню, отторжение на два часа от всего контекста, то есть площади, милейшей площади Розолино Пило, и всего окружающего города, города, который жил своими воспоминаниями, ни о чем не подозревая. Это были 50-е годы. Каждый раз, когда выпадало несколько дней каникул, мы возвращались в деревню, где у нас по-прежнему был дом: там жил мой дедушка. Когда мне было пятнадцать, во время больших летних каникул в Казароле, я снял свой первый маленький фильм «Канатная дорога», а через несколько месяцев, зимой, второй — «Смерть свиньи». Сейчас я спрашиваю себя, почему я их снял... Наверно, потому что я больше не писал стихов и говорил себе: «Ну, тогда вместо стихов я буду делать что-нибудь другое, буду делать фильмы».

Я обнаружил, что у одного из двоюродных братьев моего отца в горах, в Казароле, была 16-*мм* «Болекс Пайар», и я ее у него выпросил. Актерами в «Канатной дороге» были мой девятилетний брат и две двоюродные сестренки, еще немного младше. После обеда, когда взрослые уходят отдыхать, Джузеппе отправляется с этими сестренками на поиски канатной дороги, которую он видел, когда был совсем маленький. Они идут, идут, далеко в лугах. Потом приходят в лес и нечаянно натыкаются на эту заброшенную канатную дорогу, с тросами, обрушившимися на землю и заросшими травой, почти как будет потом в финале «Стратегии паука», где трава проросла на железнодорожных путях. Потом они теряются, пугаются на мгновенье, потом находят дорогу. Вот и всё. Фильм длился десять минут, я сделал несколько субтитров. Когда я увидел, что на этой пленке действительно что-то материализовалось, у меня исчезли все сомнения. Я был совершенно уверен: когда вырасту, буду режиссером. На пленке проявилось изображение, и это означало, что я могу снимать кино. Уже с того момента, как я взял в руки кинокамеру, я сразу, сам не знаю почему, почувствовал себя профессиональным режиссером. Как будто объективная реальность совпала с детской мечтой о всемогуществе. Может быть, именно эта яростная решимость заставила меня снять первый фильм в двадцать один год, второй в двадцать три и потом так дальше и продолжать.

Сюжет «Смерти свиньи» тоже возвращался в мои фильмы, он есть и в «Двадцатом веке», и в «Трагедии смешного человека». У наших крестьян была всего одна свинья, и я снял на рассвете, почти еще в темноте, двух скотобойцев, которые приехали на велосипедах, чтобы забить свинью и обработать ее, как это делается до сих пор. Но мне казалось, что приезд на велосипеде был недостаточно «эпическим». Тогда, помню, я сделал две вещи: попросил скотобойцев надеть теплые накидки вместо их пальто и подойти пешком через поле по снегу, чтобы фильм начинался, как мне казалось, более волнующе. Но прежде всего я выстроил мизансцену. Они не понимали, говорили: «Он нас фотографирует...» «Смерть свиньи» вся снята с точки зрения крестьянского ребенка лет семи-восьми. Мать дает ему в руки портфель, чтобы он шел в школу, а он заворачивает за угол дома, возвращается и, спрятавшись, наблюдает за всем, что происходит. Скотобойцы вошли в загон с пробойником, которым закалывают свинью (на диалекте он называется «коррадор»). Как правило, один из них опрокидывает свинью за передние ноги, а другой наносит удар в сердце. Но, вероятно, взволнованный кинокамерой мясник промазал. Свинья в ярости вырвалась из загона и начала носиться по двору, разбрызгивая кровь по снегу. И я, стоявший там, впервые получил доказательство того, насколько существенной может стать случайность в кино. Этот бег свиньи, заливающей снег кровью, пусть и на черно-белой пленке, казался мне чем-то, что я никогда не смог бы предвидеть и что оставило во мне глубокий след.

В этот момент я вновь начал писать стихи. И вздохнул с облегчением, поняв, что у меня есть другая возможность, когда я доказал сам себе, что не был обречен быть поэтом. Стихи, написанные в эти годы, были потом опубликованы в книжке «В поисках загадки», которая получила премию Виареджо за литературный дебют в том же 1962 году, когда вышел мой первый фильм «Костлявая кума». После «Смерти свиньи», в семнадцать лет, я подумал о более амбициозном фильме — об истории священника, живущего в горах, во время войны помогавшего партизанам и убитого немцами. Я снял всего несколько кадров, это был слишком большой проект, требовавший много денег на пленку. Но с этим материалом, с этими фрагментами так и не сделанного фильма я пошел к Чезаре Дзаваттини, большому другу моего отца. В 20-е годы Дзаваттини преподавал в Парме, в пансионе имени Марии Луиджи, среди его учеников был и мой отец. Когда, трепеща, я организовал этот показ для Дза, которым был абсолютно околдован, там был светловолосый голубоглазый парнишка моего возраста, может, на год или два постарше. В конце, когда Чезаре кричал: «Ура! Ура! У нас есть режиссер!», он скорчил гримаску и сказал: «Слишком много кадров с нижней точки». В тот момент я его возненавидел, но когда спустя годы мы встретились на Венецианском фестивале, мы очень подружились, обнаружив достаточно схожую страсть к кино. Это был Адриано Апра, который, таким образом, очень рано на моей шкуре начал работать кинокритиком. Через несколько лет он написал очень ободряющие и очень умные вещи о фильме «Перед революцией», который почти все итальянские критики терпеть не могли.

Сдав экзамены на аттестат зрелости, я попросил в подарок поездку в Париж. Я обожал французское кино и чувствовал себя гораздо ближе к французским режиссерам, чем к итальянским. Начиналась пора комедии по-итальянски, неореализм понемногу забывался. Я отправился в эту первую поездку именно ради того, чтобы ходить во Французскую синематеку. Это была настоящая инициация. Я посмотрел много фильмов и позже, сняв «Костлявую куму», слегка вызывающе, но и достаточно наивно, заявлял журналистам, бравшим у меня первые интервью, что предпочел бы говорить по-французски, потому что это язык кино. Я был убежден, что все новое случается в Париже. Я провел там месяц, и, когда бродил по городу, мне казалось, что я движусь внутри «На последнем дыхании» Годара — фильма, полностью, днем и ночью снятого на парижской натуре. Еще на меня произвел впечатление большой экран Синематеки во дворце Шайо. В большом зале, длинном и узком, экран занимал всю стену. Несколько лет спустя я спросил у Анри Ланглуа, основателя и вдохновителя Синематеки и, косвенным образом, «новой волны», зачем это было нужно. А он ответил: «А, это для фильмов Росселлини. Потому что, — добавил он, — рамка его кадра может в любой момент раздвинуться вверх, вправо, вниз, влево и надо быть к этому готовым».

Я вернулся в Италию и год или два спустя работал у Пазолини ассистентом режиссера на съемках «Аккаттоне». В Риме только что вышел фильм Годара «На последнем дыхании», и я всеми силами пытался убедить Пьера Паоло пойти его посмотреть. Он не был синефилом, смотрел очень мало фильмов. Он любил «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера и фильмы Чаплина. Мне казалось правильным, чтобы он увидел Годара, чтобы хотя бы представлять себе, что происходит в кино за пределами Италии. Я был абсолютно влюблен в этот фильм и хотел, чтобы Пазолини разделил со мной эту любовь. Он ужасно разочаровал меня. В один прекрасный день — это был понедельник, я уже почти перестал настаивать — он сказал: «Вчера я сходил на твое «На последнем дыхании». Фильм уже шел третьим экраном где-то в окраинных районах вроде Торпиньяттара, и его друзья, какие-то местные парни, страшно смеялись, освистали фильм и, по мнению Пьера Паоло, были правы, потому что он претенциозный. Я это воспринял как личное оскорбление. Несколько лет спустя Пьер Паоло написал довольно длинное стихотворение, в кото-

ром рефреном повторялась строчка «Как в фильме Годара...». Пьер Паоло целиком принял этого режиссера, и я считал это своей большой победой.

Я знал Пазолини с детства, он часто виделся с моим отцом, они очень дружили. Впервые я его увидел вскоре после переезда в Рим, а когда мне было двенадцать или тринадцать лет, он посвятил мне стихотворение, которое называется «Мальчику», где он рассказывает мне историю своего брата, который ушел в горы с пистолетом, спрятанным в книге Монтале, и трагически погиб в стычке между партизанами-католиками и партизанами-югославами. Мой отец

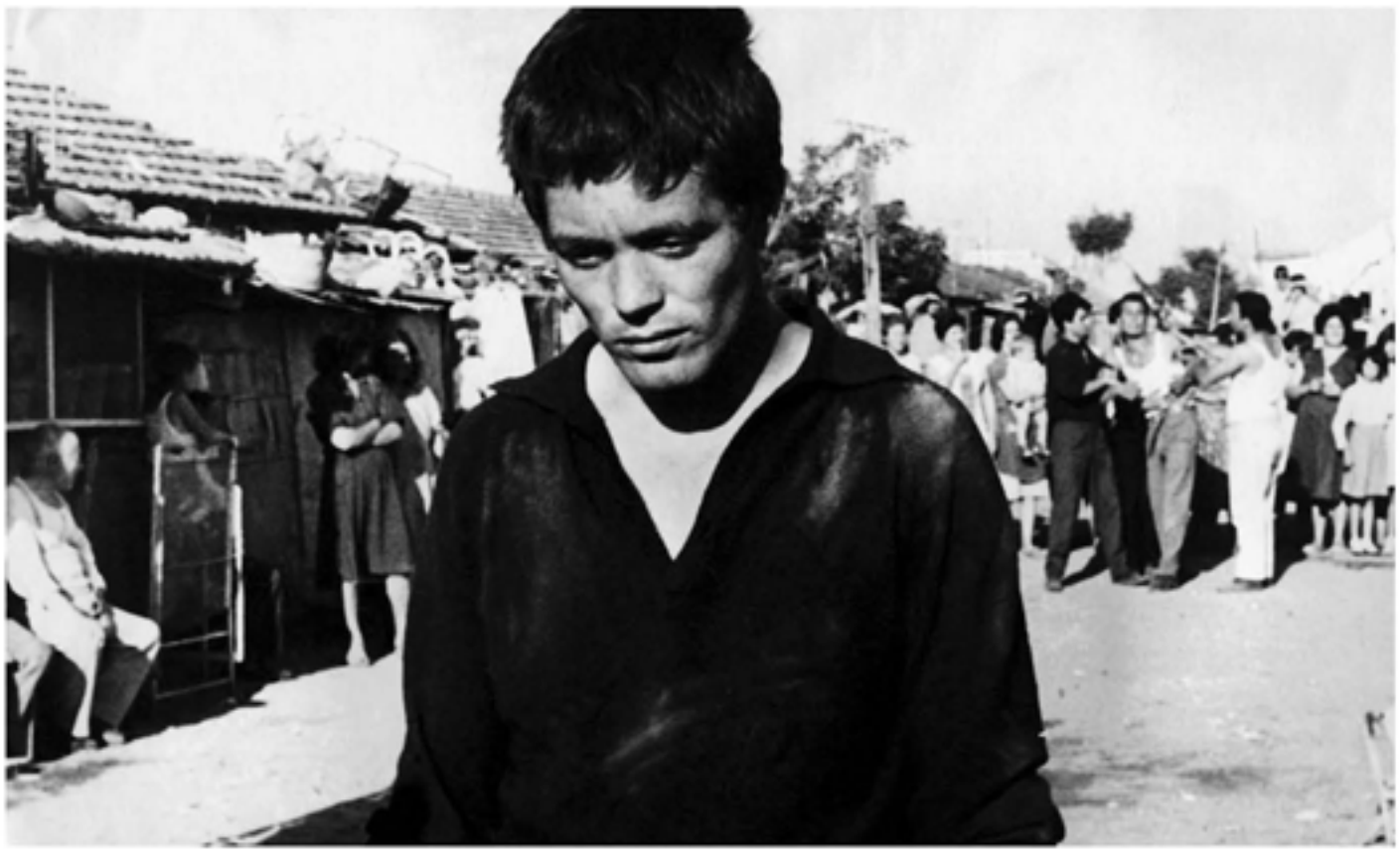
«Перед революцией»

очень помогал Пазолини, привел Пьера Паоло с его первым романом «Шпана» к Гардзанти. Пьер Паоло стал для меня фигурой, в какой-то степени заменившей отцовскую. Что-то подобное произошло потом с Годаром. Когда позже, во второй половине 60-х, я почувствовал отчужденность между мной и Пазолини, мне казалось, что это он меня немного отодвинул. На самом деле, как всегда бывает в отношениях двух людей, ответственность несут обе стороны. Я был сильно околдован Годаром, но поскольку мое рождение в кино произошло вместе с Пьером Паоло, может быть, он переживал мою страсть как предательство... предательство ученика по отношению к учителю. В те годы я давал читать Пазолини мои стихи и был под его большим влиянием.

Воспоминания об «Аккаттоне» — это мои воспоминания о том, как мечта о кино осуществилась. Мы жили в одном доме, и первой моей обязанностью было сопровождать Пьера Паоло из дома на съемочную площадку. Мы встречались рано утром в гараже, и он, пока вел свою «Джульетту», рассказывал мне свои сны, которые всегда очень влияли на съемки. Когда мы приезжали на съемочную площадку, я должен был заниматься «сутенерами». Там была компания из шести-семи настоящих сутенеров, друзей Аккаттоне, и я должен был проверять, выучили ли они наизусть диалоги, и следить, чтобы они вели себя тихо... Некоторые из них придумывали себе более респектабельные профессии, типа торговых агентов, на самом деле это были настоящие сутенеры, надо сказать, в основном вполне симпатичные. Пьер Паоло всегда окружал себя людьми, обладающими какими-то ярко выраженными качествами, рядом с ним не было ни одного человека никчемного или неинтересного. Это стало для меня уроком, мне было двадцать лет, и со свойственным этому возрасту морализаторством я думал об эксплуататорах как только мог плохо... Но при ближайшем рассмотрении дела обстояли несколько иначе. Большинство этих молодых людей были в полном подчинении у своих женщин и не имели никакой реальной власти. Они очень любили Пьера Паоло, он умел расположить к себе, потому что всегда устанавливал отношения на равных. Па-

золини обладал большой склонностью к перевоплощению, и это понятно, даже когда его читаешь... Поразительно, как его романы впитывают римский диалект. Он подражал тому, как говорили его персонажи, а еще тому, как они думали и даже как одевались. Когда я его увидел впервые, было воскресенье, вторая половина дня, и на нем был синий выходной костюм, белая рубашка и прядь волос, зачесанная волной, — настоящий парень с окраины.

После «Аккаттоне» события развивались очень быстро. У продюсера Антонио Черви был сюжет Пьера Паоло, несколько страничек под названием



«Аккаттоне»

«Костлявая кума», но Пазолини уже думал о фильме «Мама Рома» и предложил: «Почему бы тебе не дать написать сценарий Серджо Читти и Бертолуччи?» Черви сказал: «Хорошо, если ты за ними присмотришь...» и стал искать режиссера на фильм. Мы с Читти пишем этот сценарий, Тонино Черви он очень нравится, и он мне говорит: «Как ты думаешь, смог бы ты снять этот фильм?» И, с полной его и моей безответственностью, мы ввязались в эту авантюру. Черви сильно рисковал, и я ему очень благодарен. «Аккаттоне» имел большой успех, так что «Костлявая кума» должна была бы быть «в манере Пазолини».

Я был совсем молодым, и мне пришлось завоевывать признание съемочной группы, одной из этих не знающих снисхождения римских групп, и я думаю, что это произошло в самые первые дни. Мы снимали на черно-белую пленку, у нас ее было немного и времени тоже мало, шесть недель. Оператор говорил мне, что ему редко приходилось делать так много съемок с движения, кинокамера была очень подвижной. Я не знаю толком, что меня вело, конечно, что-то иррациональное, скажем, необходимость выразить себя... Но, думаю, в первую очередь было огромное удовольствие, что я нахожусь на съемочной площадке, что я режиссер, наслаждение, радость, которые, кажется, присутствуют во всех моих фильмах и которые, как я в какой-то момент обнаружил, стали одной из целей моего кино. Я не хочу сказать, что радость создателя фильма обязательно передастся тем, кто его смотрит, но для меня очень важно, когда я смотрю фильм, удовольствие, которое я от этого получаю.

В Венеции «Костлявая кума» была представлена на информационных показах, многие критики плохо приняли фильм, меньшей части он понравился. Премия Виареджо, присужденная моей книжке стихов, тоже вызывала ко мне зависть и антипатию. Думаю, я многих раздражал. Некоторые критики написали: «Это фильм в духе Пазолини». А по-моему, он совсем не такой, ему как раз не хватает религиозности, присутствующей в фильмах Пьера Паоло,

да и зрительно он мне кажется совершенно другим. По-моему, в «Костлявой куме» много тем, которые потом повторялись в других моих фильмах.

Пазолини пришел посмотреть картину и сказал мне: «Сколько у тебя съемок с движения, сколько панорамирования! Эта камера никогда не стоит на месте!» Ему больше понравился мой второй фильм — «Перед революцией». Он даже написал очерк «Поэтическое кино», в котором в качестве примера кино, говорящего языком прозы, приводил фильм Эрманно Ольми «Время остановилось», а поэтического кино — «Перед революцией».

В эти годы я не общался с миром итальянского кино. У меня были друзья бразильцы, французы, я старался как можно больше ездить за границу. Я не чувствовал себя итальянским режиссером. В Италии очень мало моих ровесников занимались кино. Единственный, кто приходит в голову, — Марко Беллоккьо, которого я очень уважал и с которым существовали некоторые отношения, хотя мы очень редко виделись, отношения, выражавшиеся не столько словами, сколько тем, как я смотрел его фильмы, а он мои. Несколько раз я встречался с Роберто Росселлини, я обожал его, но издалека. Его совершенно не приняли в Италии, а французы его открыли заново. На самом деле я воспринимал его сквозь призму «Кайе дю синема». Меня поразила абсолютная естественность, с которой он говорил о своей работе. Я расспрашивал его о его фильмах, мне казалось, что современное кино начиналось с «Путешествия в Италию» и что без этой ленты не могло появиться «Приключение» Антониони. В его изображении Юга, абсолютно не живописного, абсолютно не фольклорного, показанного через англосаксонский взгляд Джорджа Сандерса и Ингрид Бергман, я видел путь, на который встанут все, кто будет рассказывать современные истории современных героев. Поразительно, насколько Росселлини был искушен в общении с джунглями кинопроизводства. Он был и гениальным, и циничным тоже, но его цинизм всегда использовался, чтобы навести резкость на вполне определенные вещи, чтобы позволить выразиться его гению.

После «Костлявой кумы» начался трудный период. Наконец я нашел молодого миланского промышленника, Марио Бернокки, который очень любил кино, и дал ему прочитать сценарий «Перед революцией». Ему понравилось, и он решил стать продюсером. Эта история может быть поучительной для тех, кто сегодня начинает снимать кино. Не хватало распространения, тогда я поехал в Милан, чтобы поговорить с самим старым Риццоли. Я преодолел целый ряд барьеров, секретарш и ассистентов, наконец мне удалось подойти к нему и сказать: «Извините, после обеда мне надо вернуться в Рим, мне обязательно надо поговорить с вами сейчас». А он: «Ну пойдемте, молодой человек». Я ворвался, как террорист в какое-нибудь посольство, я никогда до этого не видел Риццоли, но он принял меня, а потом проявил симпатию, удерживал меня несколько часов, показал новые типографии, потом стал говорить о себе и в конце концов сказал, что будет выпускать мой фильм. Разумеется, речь шла об очень маленьких суммах, кажется, я попросил тридцать миллионов лир. За две недели до начала съемок я звоню в Милан продюсеру Марио Бернокки, к телефону подходит камердинер и говорит: «Очень жаль, синьор Марио был вынужден уйти в армию». «Как в армию? Нам через две недели фильм начинать...» — «Пришли карабинеры. Ему пришлось пойти». — «А где он?» — «В Палермо, в Палермской «учебке». Я немедленно еду в Палермо, разыскиваю Бернокки, который тем временем успел поругаться с сержантом и попал на гауптвахту. Мне удается добиться свидания, и я ему говорю: «Как быть с фильмом? Скоро начинать». А он: «Мне очень жаль, ничего не могу поделать». Тогда мы начинаем думать, и он вспоминает имя человека, который может быть знаком с важной персоной из палермитанской мафии. Я выхожу из казармы, звоню этому типу... В общем, мне удается найти таинственную персону. Меня ведут в один из лучших ресторанов Палермо, и я привожу единственные аргументы, которые могут подействовать на этого представителя старой мафии. Я ему говорю: «Знаете, Бернокки — выдающийся ми-

ланец, он принадлежит старинной семье текстильных промышленников...» В общем, даю ему понять: ты поможешь ему, когда-нибудь он сможет помочь тебе. Этот синьор уже о нем слышал, к тому же есть велогонка под названием Кубок Бернокки. Таким образом, с помощью мафии я за три дня вытащил Бернокки из армии. И фильм запустился в назначенный день.

«Перед революцией» был моим первым автобиографическим фильмом, таким, в который человек вкладывает всего себя; кроме того, он отмечал мое возвращение в Парму. В Италии он не имел никакого успеха. Короткий показ, пресса в основном отрицательная. Один известный критик написал: «Бертолуччи, брось это дело!» Фильм показали в Канне, французские критики заговорили об «открытии», англичане и американцы — об «откровении», и фильм получил премию молодых критиков и премию Макса Офюльса. Я тогда еще ничего не видел из Офюльса. Так что я стал искать его фильмы, и он стал одним из моих самых любимых режиссеров.

1984

Па-де-де на тему «Двадцатого века»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КЛЕР ПИПЛОУ

Бернардо Бертолуччи. О деревне и о колбасе, а колбаса вызывает во мне мысли о свинье, вернее, об убийстве свиньи, жестоком и чудесном ритуале, который отправляется под ужасно человеческие, а потому еще более волнующие крики животного, с кровью, текущей на землю. Нельзя говорить о крестьянской культуре, не учитывая и этот языческий ритуал.

Клер Пиплоу. А я всегда считала, что «Двадцатый век» — это еще дань уважения колбасе как фаллическому символу, а фильм и на самом деле несколько фаллократический. Начинается с крика «Мальчик родился!», потом рассказывает всю историю пробуждения политического сознания героя-крестьянина, ни разу не упомянув об эксплуатации женщин...

Бернардо Бертолуччи. Ты делаешь ошибку многих феминисток; не фильм фаллократический, а культура тех лет, о которых идет речь. В начале фильма мы только вступаем в XX век и хороним век прошедший. Вместе с новым веком рождаются два главных героя фильма, мужчины. Не я фаллократичен, а исторический момент.

Клер Пиплоу. Понимаю, но и в те годы были женщины, которые работали, становились социалистками, участвовали в первых забастовках. А ты следишь за развитием страны через истории мужчин. Думаю, можно было бы больше показать женское участие...

Бернардо Бертолуччи. Но я не хотел снимать феминистский фильм, он получился бы покровительственным и неискренним. Я, например, считаю, что никто лучше чернокожего не снимет фильм об эксплуатации негров в Америке XIX века. Однажды меня пригласили в Алжир, чтобы снять фильм о Панафриканском фестивале. Я поехал, но не чтобы снимать, а чтобы сказать алжирцам, что никто не сделает это лучше африканца. Я с ними почти поссорился, потому что алжирцы хотели продукт, который можно было бы экспортировать на весь мир, поэтому они подумали обо мне. Может, они и были правы, но я был не готов за это взяться.

Клер Пиплоу. А почему ты тогда снимаешь фильм о крестьянах, если ты не крестьянин?

Бернардо Бертолуччи. Мой дедушка был крестьянин. Я все детство прожил

среди крестьян, и «Двадцатый век» — это фильм о диалектике отношений хозяев и крестьян. Если ты этого не поняла, ты не поняла фильм.

Клер Пиплоу. Но он мог бы быть также фильмом о диалектике отношений мужчины и женщины. В нем же есть женщины. Правда, женщина-социалистка умирает почти сразу.

Бернардо Бертолуччи. Анита умирает в родах, что в каком-то смысле делает ее героиней.

Клер Пиплоу. А по-моему, ты просто не мог вынести умной женщины в фильме, который весь развивается на отношениях между мужчиной и мужчиной, на дружбе, начавшейся в детстве, имеющей также и гомосексуальные обертоны.

Бернардо Бертолуччи. Ну, если это то, что ты хочешь увидеть в фильме, значит, так оно и есть. По-моему, тут большое недоразумение, которое относится не к феминистской идеологии, но к прочтению фильма. Слишком часто путают описываемую ситуацию с правдой, которую несет автор. Но фильмы надо читать по-другому. «Последнее танго в Париже» был фильмом о паре и о существующем внутри нее садомазохизме, и это вовсе не я занимался содомией с Марией Шнайдер, как это показалось многим феминисткам. В то время я все время цитировал эпизод, связанный с очень популярным фильмом — кажется, он назывался «Погребенная заживо»[1], который сразу после войны показывали в одном из кинотеатров Неаполя. Это было что-то вроде бульварного романа с таким злым героем, что в какой-то момент один из зрителей вскочил со своего места и с криком «Я тебя убью!» пять раз выстрелил в экран. Некоторые феминистки отреагировали точно так же, отождествив меня с мачо — героем «Последнего танго». И ты, говоря, что в «Двадцатом веке» я даю умереть единственной положительной героине, делаешь подобную ошибку. Я же думаю, что в фильме есть нечто очень интересное именно с женской точки зрения — нечто, касающееся раздвоения героев. На мужском уровне два главных героя, хозяин и крестьянин, эксплуататор и эксплуатируемый, объединены общим чувством, и поэтому в какие-то моменты лишаются своей индивидуальности и становятся взаимозаменяемыми. Нечто аналогичное происходит и с женщинами. Анита, которую играет Стефания Сандрелли, — созидательная фигура, революционерка, немного анархистка. Это единственный человек, у которого осенью 1922 года при виде похорон жертв поджога Народного дома появляется четкое ощущение, что свобода закончилась, что впереди двадцать лет фашизма, тогда как ее мужчина и товарищ Ольмо, более восторженный и наивный, этого не видит. Значит, женщина обладает интуицией правды. Когда Анита умирает, она реинкарнирует в Аду, героиню, сыгранную Доминик Санда. Вот два женских образа, которые меня интересуют: революционерка из народа и буржуазная декадентка, неспособная сделать ничего практического.

В «Двадцатом веке» в один день рождаются двое детей, их дома находятся в пятидесяти метрах один от другого. Кто эти дети? Один из них — сын хозяина, другой — сын крестьянина, это, говоря словами Верди, сила судьбы. Романическая атмосфера окутывает их на протяжении жизни, некоторые моменты которой я показал — например, рождение детей, а затем смерть обоих дедушек. Пережив конец века, эти патриархи не могли пережить новую политическую действительность, зарождающееся новое народное сознание. Один из них, старый хозяин, умирает, потому что его класс будет сметен социализмом, другой, крестьянин, — потому, что в своем видении мира, таком архаичном, не выдерживает шока первой забастовки. Это две силы прошлого, опрокинутые центральной идеей фильма — победой социализма. Возвращаясь к исходному вопросу, феминистский взгляд как способ оценки произведения искусства очень сужает рамки, потому что схемы, быть может, очень

[1] La sepolta viva (1949), режиссер Гуидо Бриньоне. — *Прим. ред.*

правильные сегодня, через двадцать лет устареют. Нельзя осуждать произведение только потому, что оно не вписывается в эти схемы.

Клер Пиплоу. Давай поговорим о структуре повествования «Двадцатого века».

Бернардо Бертолуччи. Работа над сценарием длилась более двух лет, он писался и переписывался, обсуждался снова и снова. Но именно эта огромная работа, лежащая в основе, дала мне позже существенную свободу в момент

«Двадцатый век»

съемок. Я всегда оставлял много места для импровизации, но здесь этот горизонт был еще шире, потому что свобода импровизации прямо пропорциональна количеству запланированного. Кажется парадоксальным, но это так. «Двадцатый век» — это фильм, родившийся прежде всего из потребности вернуться на землю, где я провел, почти как во сне, детство и отрочество. Любопытна моя потребность возвращаться в эти места. Я уже два раза туда возвращался, но, очевидно, это периодически овладевающая мной необходимость. В первый раз я вернулся, чтобы снимать «Перед революцией», там, правда, все действие фильма происходит в городе. Потом я вернулся для «Стратегии паука», в этом случае как раз много деревни. Я почувствовал потребность вновь вернуться с «Двадцатым веком», как будто «Стратегия паука» была чем-то вроде разведки боем. Начиная писать сценарий, я сразу подумал о форме большого романа и задался вопросом, как он должен строиться. Что составляет ритм сельской жизни? Смена времен года, вот и фильм строится на ритме времен года, которые в истории приобретают увеличенный срок по сравнению с природными месяцами. Фильм начинается с длинного лета, сезона детства и позднего отрочества, которое продолжается с начала века до первой мировой войны. После этого начинаются осень и зима, сопровождающие двадцать лет фашизма, и потом наступает весна — конец второй мировой войны и 25 апреля, день Освобождения. Вся история, длящаяся от начала века до Освобождения в 1945 году, строится вокруг двух героев, родившихся в один и тот же день 1900 года — Альфредо (хозяин) и Ольмо (крестьянин). «Двадцатый век» — это настоящий политический фильм, фильм о диалектике классов аграрной буржуазии и тех, кто работает на земле. В нем я использовал, и даже в грубой форме, стилистические элементы и шифры романа XIX века, но использовал иначе. В романе цель всегда психологическая, а у меня она только идеологическая. Например, я представлял себе, что все детство

Альфредо на хозяйской вилле будет иметь неизбежно прустианский характер, но этого не произошло, потому что в основе фильма была идея диалектики классов. Диалектики, которая перевернула все мои предвзятые представления о фильме и уничтожила все возможные литературные модели.

Клер Пиплоу. Осталась модель итальянской мелодрамы.

Бернардо Бертолуччи. Эта модель присутствует во всех моих фильмах, разу-

«Последнее танго в Париже»

меется, и в «Двадцатом веке» тоже. Я снимаю кино, в котором присутствуют все возможные способы выражения, и позволяю себе роскошь использовать их, когда и как захочу. Среди этих способов есть и мелодрама, и не случайно места, где мы снимали, — это земля мелодрамы. Большую часть фильма мы сняли в нескольких километрах от дома, где родился и жил Джузеппе Верди, где Верди писал свою музыку, глядя на те же поля, что и наши герои, на те же лица крестьян, на тот же свет. Я считаю, что Верди не только великий композитор, но и великий театральный автор. Мне кажется, Верди похож на Шекспира. Снимая фильм, я чувствовал и снова убеждался в тесной связи творческого начала Верди с реалиями этих мест.

Клер Пиплоу. Ты как-то упоминал о влиянии «Земли» Довженко.

Бернардо Бертолуччи. В моих фильмах всегда есть какие-то точки отсчета, потому что я очень верю в преемственность культуры. Работая над «Двадцатым веком», я, как ты сказала, конечно, думал о Довженко, но еще о Ренуаре, то есть о тех режиссерах, которые, по-моему, снимали землю с наибольшей любовью и глубиной.

Клер Пиплоу. Твоя поездка в Непал тоже оказалась важной.

Бернардо Бертолуччи. Это правда, потому что Катманду в 1973 году был почти мечтой, он воплощал всю невинность архаичного мира. В Непале можно было увидеть, потрогать руками реальность древней крестьянской цивилизации. Не только в архитектуре, способах обработки земли, свете, цветах, но и в лицах крестьян, в особенной высокой непорочности, присущей непальцам.

Клер Пиплоу. Хотела бы поговорить о Киме Аркалли, который монтировал

«Последнее танго» и «Двадцатый век», а также участвовал в написании сценария. Как возникло ваше сотрудничество?

Бернардо Бертолуччи. Началось с того, что Ким был навязан мне продюсером, моим двоюродным братом Джованни Бертолуччи, в «Конформисте». Эта замена совпала с моим переходом к другой модели кино. До того момента я переживал монтаж как ненавистный момент в работе над фильмом, с Кимом я начал его принимать и даже полюбил. Впрочем, его вкусы очень отличались от моих. У меня вызывало подозрение кино, которое он делал до этого момента, он сотрудничал с Тинто Брассом, Патрони Griffи, работал в других неинтересных коммерческих итальянских фильмах...

Клер Пиплоу. Разве его не интересовало экспериментальное кино 60-х?

Бернардо Бертолуччи. Интересовало, но иначе, чем меня. Думаю, что мы повлияли друг на друга. Сейчас Ким, например, любит фильмы Штрауба, а я полюбил определенный тип советского кино, которое раньше не понимал. Работая с Кимом, я стал принимать в моих фильмах многие элементы, которые раньше считал порочными. В 60-е я был кем-то вроде воинствующего синефила, несколько садомазохистского по отношению к своим фильмам и особенно в отношениях со зрителями. Я не случайно использовал термин «садомазохистский», потому что зрители, с одной стороны, подвергались садизму некоторых моих абсолютно темных и недоступных для понимания вещей, с другой — могли отомстить, отвергая мой фильм. А я переживал это с покорностью непонятого, непринятого кинематографиста. Болезненная, именно мазохистская позиция. И одним из пунктов, в котором моя позиция была особенно непримирима, был монтаж, который я воспринимал как диктаторский момент в создании фильма, наступающий после творческого чуда просмотра необработанных фрагментов, построенных на жестах, инстинктивных. Монтаж — это работа садовника, который, подстригая живую изгородь, срезает все торчащие побеги. Я считал, что монтаж все смягчал, делал банальным, а значит, его нужно было отвергнуть. Снимая «Партнера», я сказал себе: я должен снять фильм, в котором монтаж не играл бы никакой роли, должны иметь значение только кадры, каждый из них как маленький фильм. В этом моем самом болезненном фильме, именно это и происходит. Потом был переходный момент, в котором тоже было большое творческое счастье, потому что противоречия, в конце концов, всегда плодотворны. Работая с Кимом, я обнаружил радость монтажа, а главное, я понял, что отснятый материал — это неистощимый кладезь вещей неожиданных и драгоценных, которые я, режиссер, не предусмотрел. Ким на конкретных примерах, работая с «телом» фильма, доказал мне, что материал дает бесконечные возможности для трактовки, изменений, манипуляций. И что во время монтажа можно, так же как и во время съемок, оставить дверь открытой для случая, для судьбы. Например, прервав кадр, который я снял в качестве самостоятельного плана, и резко склеив его с другим кадром, который в этом месте не предполагался, Ким вдруг высвечивал значения, которых я в свой фильм не вкладывал. Я использовал Кима так, как использовал Марлона Брандо в «Последнем танго», как я использовал крестьян в «Двадцатом веке», то есть как если бы он был действующим лицом фильма.

Клер Пиплоу. Ты провел детство в деревне, но твое представление о деревне пропущено через фильтр стихов твоего отца.

Бернардо Бертолуччи. Это правда. Позавчера на сеансе у психоаналитика я подумал, что, наверное, в основе «Двадцатого века» не колбаса, как я раньше пошутил, и даже не столь любимая деревня моего детства, а здоровая состязательность с моим отцом. Я захотел доказать самому себе, что то, что он делает в поэзии, я могу делать в кино. У меня была счастливая возможность снимать только те фильмы, которые я хотел. Это огромная привилегия, потому что кино — жесткое ремесло. Существует по этому поводу прекрасное и резкое определение Глаубера Роша: «Режиссер — это человек, которому удается найти деньги, чтобы снять фильм». Я человек привилегированный, потому что мои фильмы — как куски большого романа, в котором автор волен пи-

сать, что хочет и когда хочет. Следовательно, в моих фильмах есть очевидные константы. Какое-то время назад я получил письмо от двух молодых французских исследователей-структуралистов. На трех-четырех страницах густого текста они на языке теории открыли мне вещи, которые я чувствовал только на уровне бессознательном. Мое кино пропитано культурой — литературой, живописью, музыкой — таинственным, всегда не очевидным образом. Мои фильмы — дети нашей культуры, нашего времени. В связи с этим я думаю о Ренуаре, моем, может быть, самом любимом авторе. Он — детище живописи своего отца Огюста Ренуара, поэзии Бодлера, французской поэзии, и восхитительно, что все это никогда не проявляется в его фильмах напрямую. На уровне фильма проступают его эмоции, его ви́дение мира, его диалектическое взаимодействие с реальностью. Так вот, в моих фильмах происходит примерно то же самое.

Клер Пиплоу. Что ты имел в виду, говоря о садомазохистских отношениях с публикой?

Бернардо Бертолуччи. Я хотел сказать, что во времена «Партнера» очень боялся публику. И я роковым образом прятался в герметическое кино. Фильм-монолог делают главным образом для самих себя, что-то, что другие могут отвергнуть или послушать, но это несущественно. Главное — говорить с самим собой. В таких случаях монолог — это как мастурбация, монолог...

Клер Пиплоу. Нарциссистский...

Бернардо Бертолуччи. Абсолютно нарциссистский, хотя к нему имеют отношение многие люди. Когда я снимал этот фильм, переживал чудовищное разочарование, перед этим я четыре года не снимал кино и за все это время забил себе голову болезненными теориями, хотя и очень полезными, исторически необходимыми. Это были синефильские теории, путающие кино и политику, в действительности же не было ясного представления ни о том, ни о другом. В 60-е все возвращались к вопросу Базена «Что такое кино?» и, отвечая на него, пытались понять, что такое кино, снимая так, чтобы фильмы рассказывали не только историю какого-то героя, какого-то окружения, какого-то общества, но еще и историю самого кино и его языка. Хорошие фильмы — это цветы, вырастающие на навозной куче. Говорить так в то время считалось богохульством. Во всяком случае, после четырех лет молчания я снял фильм, который был всего лишь криком мести — и одновременно страха — продюсерам и зрителям. Продюсерам, которые навсегда лишат меня возможности снимать другие фильмы. Зрителям, сам не знаю почему, может, потому что у меня их четыре года не было. В общем, я могу сказать, что родился как режиссер, который хочет диалога со зрителем, заболел, стал режиссером монолога, потом медленно, с трудом выздоровел и вернулся к диалогу.

Клер Пиплоу. Твое возвращение к диалогу происходит со «Стратегией паука»?

Бернардо Бертолуччи. Со «Стратегией паука», «Конформистом», «Последним танго», вплоть до торжества диалога со зрителем в «Двадцатом веке». Но если ты удовлетворен своим фильмом, значит, надо дальше делать наоборот, иначе это все равно как есть очередное пирожное после того, как съел уже десять.

Дело в том, что каждая идея тянет за собой другую и так далее. Когда я снимаю фильм, кадры, рожденные, чтобы сказать определенные вещи, постепенно заполняются другими образами, другими смыслами. Поэтому я люблю Брессона, потому что он — противоположность Ренуару, которого я обожаю, но кадр Брессона означает что-то одно и не создает двусмысленностей. Ренуар и Брессон представляют две души французской культуры: Ренуар как Бодлер, как Пруст, текущий, неудержимый. Брессон — как картезианская культура. В живописи Ренуар может быть Ренуаром или Энгром, а Брессон — ровно наоборот. А теперь хороший вопрос: кто такой и где находится Годар? Между этими двумя образцами, с одной стороны, Брессоном, чей кадр может иметь высочайшее, почти метафизическое, но только одно значение, и с дру-

гой стороны, Ренуаром, в чьем кадре много всего сразу, много эмоций, много значений, необычайное расслоение и богатство, где расположится мастер двойственности и превращений Годар? Годар может быть как Брессоном, так и Ренуаром, на самом же деле он ни тот, ни другой, потому что, как утверждает структурализм, арифметическая сумма Ренуара и Брессона не даст «Бренуара», но даст Годара.

Клер Пиплоу. Что тебе дала работа с американскими актерами?

Бернардо Бертолуччи. Работа с американскими актерами стала материализацией мечты, американской мечты, всегда присутствовавшей в моем кино. Актеры своими лицами, своими телами воплощают все, что я люблю в американском кино — фильмы Хоукса, Форда, Уэллса.

Работая с Бобом Де Ниро, я чувствовал себя молодым американским режиссером, но с осознанием, что я отталкиваюсь от вымысла, чтобы каким-то образом прийти к документальности. Все мои фильмы — документальные, более или менее переодетые в игровые. Линии документального и вымышленного сходятся, и в итоге уже нельзя отличить одну от другой. И это особенно реально в работе с актерами, что бы ты ни делал. Я думаю о знаменитой фразе Жана Кокто: «Кино — это смерть за работой». Кино снимает кого-то, кто в течение тридцати секунд, или минуты, или двух несет в себе работающую смерть, отнимающую тридцать секунд или минуту его жизни. Кино снимает все это, значит, снимает и отсутствие кино. Возможность снять двух американцев, переодев в паданского крестьянина и паданского хозяина, имеет смысл.

В Стёрлинге такая поэтическая сила, что его невозможно судить, его просто любишь, и всё. Он говорит, что вызывает к себе такую любовь, что, в конце концов, людям становится неинтересно его открывать и глубинная сущность оказывается как будто спрятанной за этим слоем любви и поэзии. Надо было бы снять фильм только с ним, с ним в роли психоаналитика. Кстати, я сегодня был у своего аналитика, и мы говорили о депрессии как о потере объекта привязанности. Я в этот момент подумал о материнской груди, и он сказал, что когда ребенок остается без материнской груди, он переживает большую депрессию. И депрессия — всегда повторение этого момента прошлого, но она необходима, потому что, переживая вновь этот момент, страдаешь и идешь дальше. Депрессия — это как остановка на крестном пути выздоровления. Только депрессией надо управлять. Психоаналитик рассказал мне об одной картине Корреджо, изображающей Мадонну с младенцем. Младенец делает первые шаги, а Мадонна одну руку протягивает вперед, как будто хочет притянуть его обратно, а другую держит на груди. Мадонна счастлива и горда первыми шагами ребенка, но одновременно несет в себе грусть матери, теряющей сына. Ребенок хочет идти вперед, но одновременно ему страшно и он уже скучает по матери. Эта культурная цитата вызвала у меня дрожь и позволила еще лучше понять психоанализ как средство вновь пережить основополагающие моменты жизни, но не разумом, а эмоционально. Разум приходит позже и приводит все в порядок. Я сегодня поблагодарил психоаналитика за эту цитату и за то, что она во мне вызвала: огромную радость, что-то вроде аналитического оргазма, если это можно так назвать.

Клер Пиплоу. Поговорим о «Последнем танго», приговоренном к сожжению.

Бернардо Бертолуччи. Муссолини умер тридцать лет назад, но продолжает править Италией посредством уголовного кодекса, принятого во времена фашизма. Этот кодекс предусматривает статью за оскорбление общественной морали. Но там есть поправка о художественной необходимости, снимающей непристойность. Хотя мы предоставили суду целые тома положительных рецензий, опубликованных во всем мире, итальянские судьи посчитали «Последнее танго» фильмом, лишенным какого бы то ни было художественного содержания, а значит, непристойным. Преследования начались, когда фильм вышел в кинотеатрах, затем продолжались в виде различных процессов, в конце концов, он был изъят и заперт на годы. Суд последней инстанции приговорил «Последнее танго» к полному уничтожению, то есть практически к сожжению на кост-

ре. Этого никогда раньше не случалось, никогда репрессии не доходили до таких тотальных и жестоких форм. Разумеется, это вызвало всеитальянский скандал, фильм получил большую поддержку еще и потому, что речь шла о защите свободы выражения и защите всех интеллектуальных произведений.

Клер Пиплоу. Я читала в газетах заявления людей, которые говорили, что им стыдно, что они итальянцы. Было еще дело уволенного журналиста.

Бернардо Бертолуччи. Да, журналиста, который написал очень резкую статью против приговора. Издатель газеты с треском его уволил, но был вынужден взять его обратно через неделю за отсутствием «законных оснований». Я написал письмо президенту республики с просьбой о помиловании. Разумеется, это было очень неформальное письмо, я обратился с ним через газеты. Должен сказать, что письмо не осталось без внимания. Хотя формально президент не мог вмешиваться, но, имея юридическое образование, смог найти в одной из статей уголовного кодекса путь к спасению фильма. Действительно, кодекс гласит, что если речь идет о научной работе или произведении, представляющем художественный интерес, оно может быть не уничтожено, а взято на хранение. И впервые фильм стал бы храниться в музее криминалистики рядом с кинжалами, которыми людям вспарывали кишки, или с веревками, на которых вешали. Президент предложил, что вместо музея криминалистики можно использовать государственную фильмотеку; таким образом уничтожение, смерть были заменены на пожизненное заключение.

1975

Я дал бы себя убить за кадр Годара

Когда я снял свой первый фильм, «Костлявую куму», на первом же интервью попросил журналистов, чтобы оно проходило по-французски. Они недоуменно посмотрели на меня и спросили, почему. Я ответил, что кино говорит по-французски. Я был безумно влюблен в «новую волну». В 1959 году я провел лето в Париже, где посмотрел «На последнем дыхании». И, когда снимал свой первый фильм, мне казалось, что я гораздо больше принадлежу французскому кино, которое я обожал, чем итальянскому. Это было уже не героическое время Росселлини, Висконти, Де Сики. Был Антониони, снимавший прекрасные фильмы, но по большей части снимались комедии по-итальянски, что я считал последней степенью деградации неореализма. В душе я считал себя французским режиссером. Я видел фильмы Годара, Трюффо, встречался с Аньес Варда и Жаком Деми, но, главное, я открыл для себя «Кайе дю синема». В 1964 году в Канне, где я был со своим вторым фильмом «Перед революцией», почти единогласно отвергнутом итальянской критикой, ко мне подошел Жан-Люк Годар, который в конце показа выходил к публике, чтобы сказать, как ему понравился фильм. Сразу после этого ко мне пришли Жан Нарбони, Жак Бонтан, может быть, еще Комолли. Я почувствовал, что журнал меня усыновил. Я жил мифом французского кино, и это было незабываемым ощущением.

Кто не знал кино 60-х, «не знает, что такое сладость жизни». Кипели страсти, мы жили в полной благодати, и объединяло нас ощущение, что кино — это центр вселенной. Если я снимал фильм, кино влияло на него больше, чем жизнь или, лучше сказать, жизнь влияла на него через кино. В то время я говорил с вызовом, что дал бы себя убить за кадр Годара. Именно Годар, снимав-

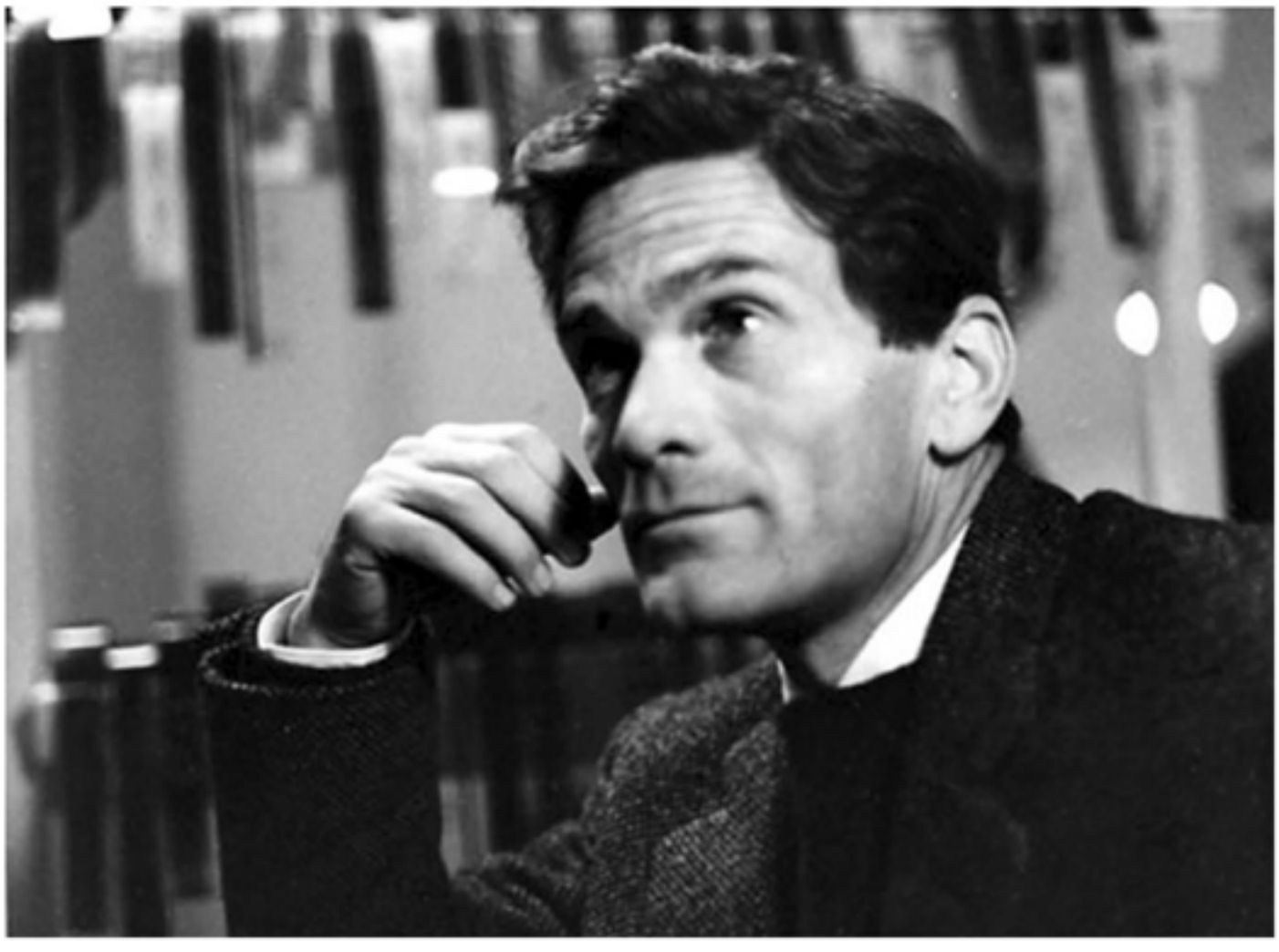
ший по два-три фильма в год, представлял нас лучше всего, благодаря своей кальвинистской строгости и своей способности заключать весь мир и все, что течет вокруг, в свои ладони. Некоторые фильмы Годара привязаны к определенному времени — осени 1964-го, или весне 1965 года. Во всех нас остался след того периода, во мне, в друзьях из моего поколения, Глаубере Роша, Джанни Амико, Джиме Макбрайде и других. Мы практически составляли секту.

Пьер Паоло Пазолини. Ковбой уединенной долины

Ах, то, что ты хочешь знать, мальчик,
Останется неспрошенным, потеряется
несказанным.

Я не могу начать эти краткие воспоминания, не процитировав последние две строчки стихотворения «Мальчику», написанного Пазолини в 1956—1957 годах. Мальчиком был я, и когда я сегодня перечитываю слова Пьера Паоло, они звучат, как нежное и грустное пророчество. За годы нашей дружбы смысл этих строк претерпел множество изменений, развиваясь вместе с нашими отношениями, и стал, в конце концов, его скрытой сердцевиной, символом, девизом. На опасном и притягательном пустыре невысказанных отношений двух разновозрастных друзей мы эти строчки шептали, кричали, их требовали, ими попрекали и манипулировали в зависимости от развивающихся потребностей нашего сообщничества. Вплоть до волнующего обмена ролями между «мальчиком», который хочет знать, но не может спросить, и «поэтом», который знает, но не может сказать.

Все это зародилось в начале 50-х, вскоре после переезда моей семьи в Рим. Однажды в конце весны, в воскресенье после обеда я пошел открывать дверь в нашей квартире на улице Карини, 45. За дверью стоял молодой человек в темных очках, с немного разбойничьим вихром, одетый в темный нарядный костюм, белую рубашку и галстук. Уверенно и мягко он сказал, что у него встреча с моим отцом. Меня насторожила какая-то сладость его голоса, а главное, то, что мне казалось слишком «воскресным» маскарадом. «Отец отдыхает, а вы



Пьер Паоло Пазолини

кто?» — «Моя фамилия Пазолини». — «Сейчас я схожу, посмотрю». Я закрыл дверь, оставив его на лестничной площадке. Отец как раз вставал, я все ему рассказал, он говорит, что его зовут Пазолини, но, по-моему, это вор, я закрыл перед ним дверь. Ну и хохотал же отец! «Пазолини прекрасный поэт, беги, открой дверь». Жутко смущенный, с пылающими щеками, я его впустил. Он посмотрел на меня с такой нежностью, какую никто никогда не сможет передать. Он знал, в отличие от меня, что «нет такого намерения палача, которое не было бы подсказано взглядом жертвы», — так он напишет много лет спустя.

Ночью мне приснилось, что в молодом поэте скрывался ковбой в черном из фильма «Шейн»: во сне Пазолини и Джек Пэланс сливались в одно. Пройдет много лет, прежде чем я пойму, что в тот момент, на той лестничной клетке, я вызвал и материализовал миф и абсолютно слепо, как может позволить себе только четырнадцатилетний мальчик, доверил ему душу и сердце.

В 1959 году семья Пазолини (Пьер Паоло, Сузанна и Грациелла Кьяркосси) переехала на улицу Карини, 45. Мы жили на шестом этаже, они на втором. Я вновь начал писать стихи, чтобы можно было постучаться к Пьеру Паоло и дать их ему почитать. Написав стихотворение, я прыжками сбегал по лестнице с листочком в руке. Он был очень скор в чтении и в оценке. Все продолжалось не более пяти минут. Эти встречи я стал про себя называть «привилегированными моментами». Результатом стала кучка стихов, публикацию которых Пьер Паоло поощрил три года спустя.

Наступила весна 1961 года, и Пазолини, встретив меня в подъезде, объявил, что будет снимать фильм. «Ты всегда говоришь, что тебе так нравится кино, вот и будешь моим ассистентом». — «Я не знаю, сумею ли, я никогда не был ассистентом». «Я тоже никогда не снимал фильмов», — отрезал он.

Это был «Аккаттоне», с ним «привилегированные моменты» стали более интенсивными, стали нагромождаться, обволакивать меня, кружить голову. Они начинались в полвосьмого утра в гараже под нашим домом. Я ждал его, сонный. Со своим обычным небольшим опозданием между машинами появлялась тень. Это был Пьер Паоло, с грустной и кроткой улыбкой. Мы выезжали на его «Джульетте» в сторону Торпиньяттары, Мандрионе, окраинного района Гордиани, другого края света.

Мы разговаривали. Иногда начинали сразу, иногда через несколько минут, а бывало, что мы оба приезжали на съемочную площадку, так и не раскрыв рта, как во время психоаналитического сеанса. И как во время такого сеанса, у меня возникало ощущение, что его слова раскрывали мне тайны, которые никто никогда не узнает. Часто он мне рассказывал, что ему снилось прошедшей ночью, и меня поражало, что сквозь все защитные экраны часто возвращалась тема страха перед кастрацией. Я наивно призывал его использовать свои сны в сцене, которую мы должны были снимать утром, чтобы в фильме рассеялись остатки ночи, так же как сны усеяны отголосками дня.

Я заметил, что арки мостов, арки римских акведуков, арки туннелей, арки, замыкающие повозки цыган, все арки, которые нам встречались на пути, неизбежно вызывали у него вздох. С этих вздохов началось мое любопытство к его гомосексуальности и к гомосексуальному миру вообще. Он говорил со мной с радостью, но с некоторыми предосторожностями. Бесстыжее невежество моих двадцати лет было вызовом и угрозой, это его веселило и придавало жизненных сил. Так я узнал о берегах Тальяменто, о его друзьях, живших под мягким фриуланским солнцем, компаниях уличных ребят, бродящих от деревни к деревне, о его вечно юной матери Сузанне... Естественный, изысканный, полный благоговения мир, мир, который я уже знал по читанным и перечитанным стихам и который теперь возвращался как ветер, раздирающий слишком большим счастьем. Привилегированные моменты. В «Джульетте» пахло окурками, хотя я никогда не видел Пьера Паоло курящим. Мы останавливались в баре в Пиньето, нас тут же окружала съемочная группа, но, главным образом, его друзья, те, кто звали его Па.

Опыт с «Аккаттоне» был отравляющим и драматичным. От моей первой работы на настоящей съемочной площадке настоящего фильма я ждал всего, но только не присутствия при рождении кино. Как известно, Пазолини вышел из мира литературы, поэзии, критики, филологии, истории искусства. С кино он встречался в основном в качестве писателя: ему принадлежит несколько хороших сценариев, но это были отношения нерегулярные, неровные. Но тогда он уже ходил в кино, особенно по воскресеньям на окраинах, чтобы купить билет своим друзьям. С самого первого дня я видел превращения Пьера Паоло: раз за разом он становился то Гриффитом, то Довженко, то братьями Люмьер... Его точкой отсчета было не кино, которое он мало знал, но, как он сам много раз заявлял, сиенские примитивы и алтарные картины. Его кинокамера была пригвождена к лицам, телам, баракам, бродячим собакам в солнечном свете, который мне казался болезненным, а ему напоминал золотой фон: каждый кадр был построен фронтально и в конце концов превращался в храм поклонения люмпен-пролетариям. При всем при том, день за днем снимая свой первый фильм, Пазолини стал изобретать кино со страстью и непосредственностью человека, который получил новое выразительное средство и не может не овладеть им полностью, не стереть его историю, не дать ему новых источников, не выпить всю его сущность, как при жертвоприношении. Я был свидетелем этого.

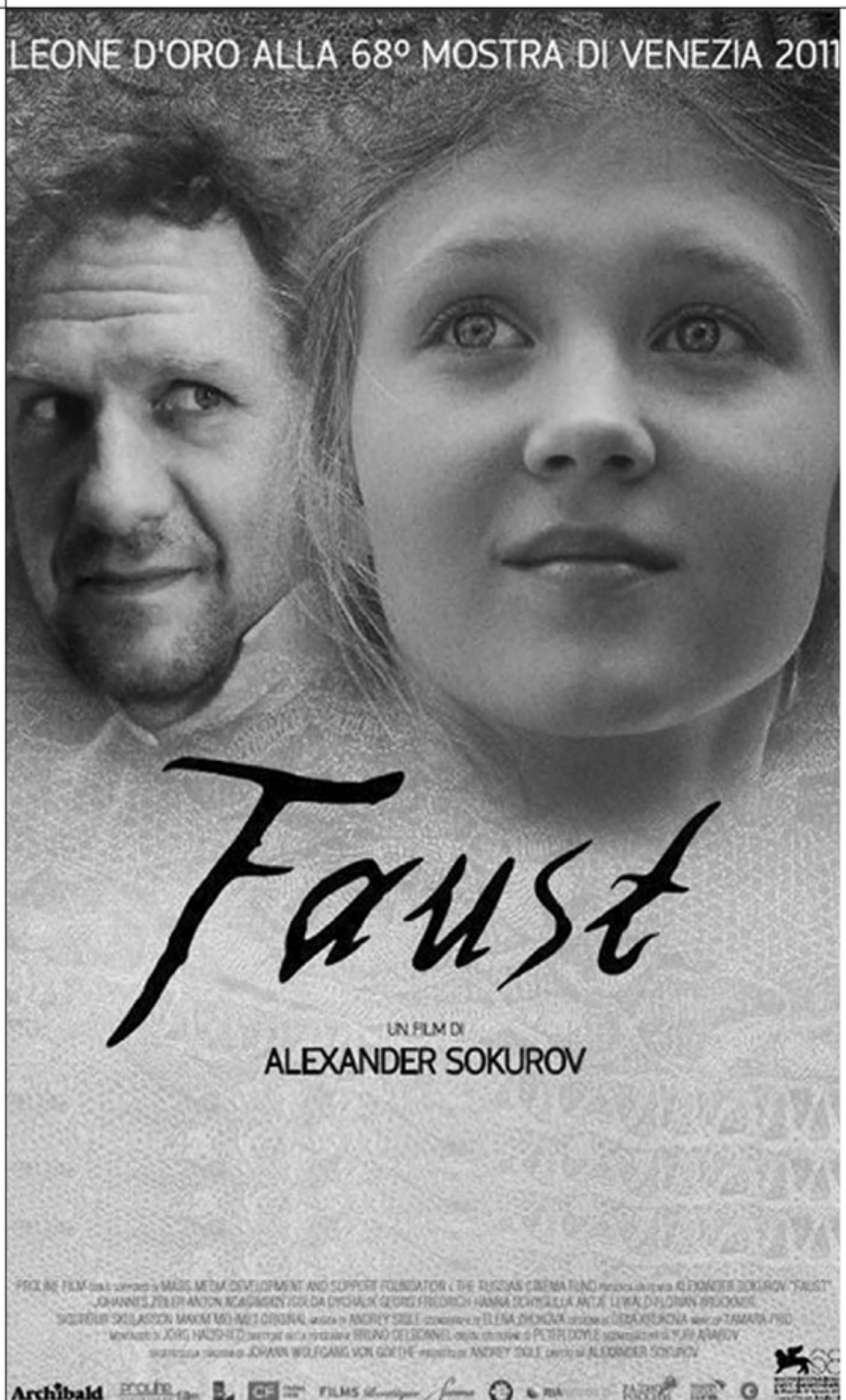
В мою задачу входило следить, чтобы актеры выучивали диалоги наизусть. Почти все актеры были сутенерами, на римском диалекте — «паппони», и скоро я стал их доверенным лицом. Некоторые из них, странным образом, те, кто казались наиболее мягкосердечными, опекали до трех-четырех проституток. Их ночи были беспокойны, и они делились со мной тревогой, которая овладевала ими ближе к рассвету: если девочки придут домой усталые и не найдут готового дымящегося соуса для макарон, они завтра способны на меня заявить за злоупотребления. Сочувствуя их драме, я позволял им тайком уезжать с ночных съемок, так, чтобы никто не заметил. Кроме Пьера Паоло, который все видел и одобрял мое сострадание.

Каждый день Пьер Паоло продолжал открывать для себя кино. Однажды утром он сказал мне, что хотел бы сделать съемку с тележки. Мое сердце учащенно билось, пока рабочие бросали куски рельсов на грунтовую дорогу, поднимая облачка пыли. Камера должна была опережать Аккаттоне, шедшего к бараку, удерживая его крупный план на одном и том же расстоянии. Разумеется, для меня это стало первой съемкой с движения во всей истории кино.

Пазолини перешагнул за эту камеру на тележке в пространство, открывающееся за спиной Аккаттоне, за холмистые облезлые луга, за последние бараки Южного Рима, за Матеру на юге Юга, в сторону Уарзазате, Сана, Бактапура. Однажды изобретя кино, он продолжал создавать свою историю кино, и на этом пути все больше походил на загадочного ковбоя в черном из «Шейна». Его превращения не знали остановок. В кино он сумел пережить все. Он перешел от сакральной прямолинейности примитивного стиля к истерзанному и изысканному маньеризму собственного языка, к страшным и возвышенным видениям «Сало».

За те пятнадцать лет, что стремительно пролетели между «Аккаттоне» и ночью 2 ноября 1975 года, Пьер Паоло создал себя как режиссера. Но это стало возможным, потому что человек, сумевший попросить Тонино Делли Колли снять это первое чудесное «движение наперекор природе», был гораздо больше, чем режиссер.

Перевод с итальянского Татьяны Риччо


LEONE D'ORO ALLA 68° MOSTRA DI VENEZIA 2011
Faust
UN FILM DI
ALEXANDER SOKUROV

ЮРИЙ АРАБОВ

Фауст

ПО МОТИВАМ ГЕРМАНСКИХ ЛЕГЕНД И СКАЗАНИЙ

Я написал сценарий «Фауста» по просьбе Александра Николаевича Сокурова четыре года назад — летом 2007-го. Сама просьба не была для меня неожиданностью, еще в студенческие годы Сокуров хотел экранизировать «Доктора Фаустуса» Томаса Манна и, кажется, в первые годы работы на «Ленфильме» ставил об этом в известность заместителя министра по кинематографии Павленка. Думаю, что это желание скорее насторожило, чем обрадовало тогдашнее руководство нашей отраслью. Но в 2007 году этого руководства уже давно не было, в нулевые годы можно было предлагать любой проект, и какие-то деньги государство в лице ФАКа находило практически под любую идею. Так что я с чистым сердцем взялся за предложенный материал, не предполагая, что над всеми нами уже был занесен топор очередной «реформы», которая сделает не только воплощение «Фауста», но и материализацию любой серьезной творческой идеи невозможной.

О сюжете вопрос не ставился. Этот сюжет был внутри меня долгие годы, и, поскольку я знаю и тему, и взгляды режиссера, мне не составило особого труда перенести его на бумагу. Я написал перевернутую историю на тему средневековых легенд не о том, как дьявол соблазняет человека, а о том, как человек соблазняет дьявола. К Средневековью этот сюжет отношения не имеет, но он имеет прямое отношение к сегодняшнему дню, так как зло в истории существенно меняет свою форму и мотивацию, оставаясь неизменным лишь в своей лживой и жестокой сердцевине. О Гёте говорить здесь трудно. Но легко говорить о Пастернаке — в сценарии в ряде кусков я делал пародию на великий пастернаковский перевод, тем самым решая вопрос о природе сценарного текста. К сожалению, этот пласт литературного сценария существенно искажен в фильме из-за двойного перевода (с русского на старонемецкий и с немецкого — на русский). Однако драматургическая концепция осталась неизменной и была обогащена за счет финала фильма.

Проблема финала встала уже на уровне сценария. Первоначально я планировал окончить фильм на пушкинской «Сцене из «Фауста» со знаменитым «Мне скучно, бес». Но режиссер с этим категорически не согласился. Он заставлял меня переписывать сцену снова и снова, пока не произошло то, что произошло. Эту сцену вы можете прочесть в литературном сценарии, в фильме же она еще более усилена и обогащена. Сокуров посредством ее достиг совершенно внятного философского и метафизического высказывания, редкого не только для отечественного, но для мирового кинематографа в целом.

Все мы и прежде всего группа, работавшая на съемочной площадке, сделали, что могли. Для меня со времен сценария утекло уже много воды,

так как время и физиология литературной работы отличаются от времени и физиологии работы кинорежиссера. Для последнего — созданное в «Фаусте» теплится и дышит. Для меня — это уже история. Я и не думал, что замысел осуществится всего лишь через четыре года. Через долгих четыре года...

Еще один кусок жизни отрезан и истрачен. Будем надеяться, что истрачен не впустую.

Маленький средневековый город с высоты птичьего полета

Черепица крыш. Мощенная камнем мостовая. Из закопченных труб идет дым.

В небе горят две луны.

Но если быть точнее, то второй луной является яркая комета, и ее хвост бросает на мостовую зеленоватый отблеск.

Огни в домах погашены. Только в одном окне горит масляная лампа.

Это лаборатория Фауста.

Лаборатория Фауста

На столе лежит тело, покрытое простыней в кровавых и сукровичных разводах, оно только что было вскрыто.

У раскрытого настежь окна стоит направленная в небо длинная подзорная труба.

Сам Фауст моет руки над тазиком, а ученик его Вагнер льет ему воду из ковша.

В а г н е р. Вы много рассуждали об устройстве вот этого мешка с кровавой слизью, ни слова не сказавши о душе...

Ф а у с т. Ее я не нашел... Вопрос один: что в этой бывшей плоти, гниющей и смердящей, была душа? Иль в том, что не было ее и не могло быть?

В а г н е р. Коль даже вы не знаете, то что сказать о нас?.. Мы в тупике.

Ф а у с т. Жизнь и душа... Где они скрываются? Здесь? (*Трогает рукой свой лоб.*) Здесь столько мусора, что не расскажешь. Здесь?.. (*Трогает рукой область сердца.*) Здесь один лишь гнев и страсти.

В а г н е р. Мне иногда кажется, что в пятках.

Ф а у с т. Как это?

В а г н е р. Когда ноги сами собой бегут от страха... В них столько жизни, что не передашь.

Ф а у с т. Нет, всё не то... (*Отодвинув простыню, смотрит на расчлененный труп. Потом разочарованно опускает простыню на тело. С подозрением нюхает свои руки. Ногти на его пальцах несколько отросли и не совсем чистые, в заусенцах, грязи.*) Что ты мне льешь?

В а г н е р. Вода...

Ф а у с т. А ты понюхай!..

Вагнер нюхает воду в кувшине, раздувая ноздри...

В а г н е р. Не то. Ошибся.

Ф а у с т (*прозой*). Да это формалин! Ты готовишь меня в мертвецы!

В а г н е р. Странно! Как это в воду мог попасть раствор формалина?

Ф а у с т. А в ежевичный соус, которым ты угостил меня вчера?

В а г н е р. С карболкой?

Ф а у с т. С карболкой, с карболкой!..

Бьет его по щекам.

В а г н е р (*защищаясь, снова переходя на белый стих*). Что есть душа и где она, не знают книги, но знает Бог и вечный враг-соперник.

Ф а у с т (*тяжело дыша от борьбы*). Где ж взять обоих?..

В а г н е р. А вы-то? Сами?..

Ф а у с т (*останавливаясь*). Что ты мелешь?..

В а г н е р. Вы для нас, своих учеников... есть нечто большее.

Ф а у с т. Больше черта?

В а г н е р. Много больше.

Ф а у с т (*пытливо*). И Бога?

В а г н е р. Больше и его.

Ф а у с т (*с досадой*). Оставим этот бред. Кто еще подходит на роль провидца?..

В а г н е р. Неведомо. В народе говорят: кто золото имеет, тот и черт.

Начинает промокать полотенцем руки учителя.

Ф а у с т. У меня нет золота.

В а г н е р. Значит, вы не черт.

Ф а у с т (*с интересом*). А кто?..

В а г н е р. Наш ростовщик. Есть слух...

Что-то шепчет на ухо Фаусту.

Ф а у с т. Неужели?

В а г н е р. Доподлинно никто не знает... Но... предположительно. Касательно. Теоретическое допущение. И практическая вероятность.

Ф а у с т (*испытующе глядя на ученика*). А ты бы... Что бы попросил у него?

В а г н е р. Когда бы душу заложил?

Ф а у с т. Ну да...

Вагнер медлит с ответом, молчит. Бугристое лицо его наливается румянцем.

В а г н е р. Я бы... Не знаю даже.

Ф а у с т. Я знаю. Любовь красивой девушки?.. Попал?

Ученик застенчиво смотрит в пол.

Ф а у с т (*тихо*). ...И денег?

В а г н е р (*переходя на прозу*). Две вещи. Вы не поверите...

Ф а у с т (*повелительно*). Говори. Не томи душу.

В а г н е р. Вещь первая: чтобы мир провалился в тартарары.

Ф а у с т (*потрясенно*). Весь мир?

В а г н е р. Целиком. С домами, матронами, бакалаврами и магистрами... В общем, чтобы ничего не было. Гладко.

Ф а у с т. И дети?

В а г н е р. Конечно!..

Ф а у с т. Зверь. Что еще?

В а г н е р. И вещь вторая, какую бы я попросил... (*Застенчиво.*) Чтобы почаще видеть вас.

Ф а у с т. Но это же болезнь. Ты нездоров!

В а г н е р. Никак нет.

Ф а у с т. Как же ты хочешь видеть меня, когда мира не будет?

В а г н е р. Очень просто. Только вы и я. Посередине мертвых звезд. Я готовлю вам ежевичный соус, а вы рассуждаете о Гиппократе и Зеноне.

Ф а у с т (*снова раздражаясь*). Иди к черту! Оставь меня!.. (*Отдает распоряжение.*) Поторопитесь тело предать земле... Оно уже гниет.

В а г н е р. Чем платить могильщикам?

Ф а у с т (*задумчиво*). Пусть подождут. Я завтра заложу одну вещицу... и расплачусь за все.

Вагнер уходит.

Ф а у с т (*своему отражению, обращаясь к зеркалу*). Я богословьем овладел, над философией корпел, юриспруденцию долбил и медицину изучил... Однако я при всем при том...

Досадливо машет рукой и прерывает свой монолог.

Лечебница отца Фауста

Длинный коридор, вдоль стен которого убогие: один, с перевязанной щекой и заплывшим глазом, сидит, другой стоит, опершись о костыль, третья, баба, взявшись руками за голову, тихонько воет и вздрагивает. Между ними ходит важный морщинисто-красный индюк, по-видимому, приблудный, зашедший со двора, и по-генеральски требовательно осматривает больных.

Из комнаты раздается истошный крик, от которого все в коридоре вздрагивают.

Фауст тихонько проходит в комнату, где кричали.

На столе ничком лежит полуголый человек. Над ним склонился огромный, почти двухметровый старик с короткой седой бородой. Из-под закатанных рукавов рубашки видны сильные, как у борца, руки.

Кинув короткий взгляд на Фауста и никак не отреагировав на его появление, старик резким движением, взявшись за плечи, тянет лежащего больного на себя.

Человек опять истошно кричит. В позвоночнике его что-то трескает.

О т е ц Ф а у с т а (*властно*). Теперь вставай.

Больной осоловело поводит глазами. Садится на столе, свесив ноги.

О т е ц Ф а у с т а. Идти можешь?

Б о л ь н о й (*еле слышно*). Не знаю.

Старик обнимает его за талию и опускает на пол.

О т е ц Ф а у с т а. Ноги держат?

Б о л ь н о й. Кажется, да.

О т е ц Ф а у с т а. Тогда иди отсюда!..

Больной уходит, даже не надев рубаху, скомкав и держа ее в руках.

О т е ц Ф а у с т а (*поворотившись к сыну*). Зачем пришел?

Ф а у с т. Так просто... На тебя посмотреть.

О т е ц Ф а у с т а. А что на меня смотреть? Я не икона.

Подходит к сыну и подставляет щеку для поцелуя. Сам, однако же, не отвечает.

Ф а у с т. А ты, оказывается, не берешь денег за лечение?

О т е ц Ф а у с т а. А с кого здесь брать? С этих?..

Показывает в проем приоткрытой двери.

Ф а у с т. Они не так бедны, как кажутся. У каждого что-то есть.

О т е ц Ф а у с т а. У этих — ничего. (*Неожиданно берется своими руками за щеки сына, оттягивает их, потом хлопает по щеке рукой.*) Круги под глазами. Общая бледность. Легкое воспаление левой роговицы. Плохо спишь?

Ф а у с т. Вообще не сплю.

О т е ц Ф а у с т а. Почему?

Ф а у с т. Не знаю. Я сплю днем. На ходу. Когда иду, разговариваю и читаю студентам лекции. Так поступают большинство людей.

О т е ц Ф а у с т а (*в досаде машет рукой*). Это все гордость. Гордость в тебе вопиет.

Ф а у с т (*с тоскою*). Какая гордость, отец? Я готов от всего отказаться — от дома, от пищи, от своего положения в обществе... Жить со зверьми в норе, питаться падалью, лишь бы то, что я делаю, имело бы какой-то смысл...

О т е ц Ф а у с т а (*подумав*). Не дам. И не проси.

Ф а у с т. Что ты имеешь в виду?

О т е ц Ф а у с т а. Ты ведь о деньгах.

Фауст растерянно молчит. Отец неожиданно дает ему в руки большой деревянный молоток.

О т е ц Ф а у с т а. Держи. (*Кричит в проем двери.*) Теперь ты!..

В комнату входит бедняга на костылях.

Отец Фауста укладывает его на стол. Задирает штанину. Ощупывает синеватую ногу. Потом неожиданно ломает костыль о свое колено.

О т е ц Ф а у с т а. Он тебе больше не понадобится.

Берет из рук сына молоток. Аккуратно бьет им по суставу больного. Тот истошно кричит.

О т е ц Ф а у с т а. Всё. Здоров уже. Проваливай, проваливай!.. (*Поворачивается к сыну.*) Я бы тебе даже не дал, если б были. Дело нужно делать, а не побираться.

Ф а у с т. Мои изыскания, в отличие от твоих, требуют средств. Жаль, что ты не понимаешь.

О т е ц Ф а у с т а. А что ты ищешь? Философский камень?

Ф а у с т. А почему бы и нет?

О т е ц Ф а у с т а. Бабкины сказки. Гомункулуса?

Ф а у с т (*смутившись*). Ну, так далеко я не заглядываю.

О т е ц Ф а у с т а. И правильно. Бред сивой кобылы. Тогда что же?

Ф а у с т. Да одни окуляры у астрономической трубы... Мой ученик, растяпа, разбил недавно...

О т е ц Ф а у с т а. Все планеты должны быть здесь.

Неожиданно показывает себе на голову указательным пальцем.

Ф а у с т. А душа?

О т е ц Ф а у с т а. Что «душа»?

Ф а у с т. То, что нас связывает с Богом. Бессмертная монада. Бывшая прежде Адама, и будущая, когда мира не будет. Где она?

О т е ц Ф а у с т а (*подумав*). Не знаю.

Ф а у с т. И я тоже. Я работаю сутками напролет, никого не люблю, семьи не имею, толком не ем и не сплю... (*С внезапным надрывом.*) Я не вижу в своей жизни смысла, отец!..

О т е ц Ф а у с т а (*задумчиво*). Не то, не то... (*Смотрит сыну прямо в глаза.*) Ведь можно и без души, разве не так? Материя. Тупая. Черная. Тяжелая. Детерминированная сама собой. Я бью молотком по коленной чашечке, и она вздрагивает.

Ф а у с т (*сокрушенно*). Мне этого мало.

О т е ц Ф а у с т а. А ты будешь опорожнять прямую кишку указательным пальцем? Будешь или нет?

Сын молчит.

О т е ц Ф а у с т а. А при воспалении урины будешь ее опорожнять? Отвечай!

Ф а у с т. Нет.

О т е ц Ф а у с т а. ...Промывать пищевод специальной смесью... Отсасывать из чужого горла слизь?.. (*Больному, кричит.*) Ну всё! Уходи отсюда! Чтобы я тебя больше не видел!..

Больной, хромая, испуганно оглядываясь, спешит к двери.

О т е ц Ф а у с т а. И ты уходи. Денег у меня для тебя нет. И смысла тоже.

Ф а у с т. Мне жаль. Прощай...

Идет вслед за больным.

О т е ц Ф а у с т а (*сам себе, запыхавшись, с одышкой*). Небо, планеты... Я закрываю глаза и вижу их все... (*Закрывает глаза и некоторое время стоит неподвижно, опустив большие руки. Тихо шепчет.*) Меркурий, Уран, Венера...

Город днем

Под ноги Фауста выливается ведро с грязной водой и плавающими в ней капустными листьями.

Фауст осторожно, чтобы не запачкать башмаки, переступает поток и идет дальше. Служанка, которая вылила помои, скрывается за железными воротами и лязгает запором.

Над просекой среди каменных домов, которую образует улица, видна полоска голубого неба. В ней на невообразимой крутизне висит комета с длинным хвостом из блестящих белых брызг.

Фауст на минуту поднимает голову вверх и обменивается взглядом с кометой.

Идет дальше.

Видит, как в университетском дворе на одной ноге прыгает Вагнер, играя в классики.

Заметив направленный на него взгляд, Вагнер застывает зачарованно на одной ноге, глядя на учителя.

Фауст проходит мимо, опустив голову.

Лавка ростовщика

Письменный стол завален всякой рухлядью. В центре его стоят потертые весы.

Сам ростовщик торопливо ест из миски, запивая съеденное обыкновенной водой.

Ф а у с т. Я тут хотел...

Р о с т о в щ и к (*радушно*). Вы проходите... Не стесняйтесь!.. Слушаю вас!

Снимает с груди салфетку и, скомкав, прячет ее в ящик письменного стола.

Ф а у с т (*имея в виду весы*). Деньги взвешиваете?

Р о с т о в щ и к (*шутя*). Души.

Ф а у с т. И тяжелы?

Р о с т о в щ и к. Да нет. Одна монета перевесит.

Ф а у с т. Я так и думал.

Р о с т о в щ и к. Но — не вашу.

Фауст вынимает из кармана плаща кольцо, перемотанное носовым платком.

Ф а у с т. Вот эта вещь... Хотел бы заложить.

Разворачивает платок. Ростовщик со вздохом берет в руки лупу и рассматривает камень, украшающий центр кольца. В сомнении цыкает.

Ф а у с т. Что?..

Р о с т о в щ и к (*оживленно*). Да это не кольцо, а целый философский камень!.. Он объясняет суть вещей.

Ф а у с т. Но это ведь дороже?

Р о с т о в щ и к. Напротив. Ничего не стоит. Жизнь — не в цене, а смерть еще дешевле.

Откладывает в сторону лупу и испытующе смотрит на Фауста.

Ф а у с т. А что же ценится?

Р о с т о в щ и к. Бессмыслица, но чтоб блестела. Какой-нибудь пустяк, но яркий. Главное — огранка, а не камень.

Ф а у с т. Не понимаю.

Р о с т о в щ и к. Ученость ваша несколько вредит рассудку. Угощайтесь.

Протягивает ему миску с остатками еды.

Ф а у с т. Нет. Увольте.

Р о с т о в щ и к. Тогда автограф. (*Берет с полки толстую книгу. Бросает на Фауста короткий взгляд. Открывает наугад и зачитывает вслух.*) «...Гиппократ считал, что главная цель высокого искусства — освобождение тела от слизи, которая превалирует в человеке и вредит его здоровью. Жанр трагедии здесь особенно полезен, потому что у зрителя проливается много слез и вместе с ними уходит слизь. «Царя Эдипа» нужно смотреть поздней осенью и зимой, когда слизи в организме особенно много. А комедию, которая с помощью смеха освобождает тело от желчи, — весной и летом...» Вами написано?

Ф а у с т (*уклончиво*). Не помню.

Р о с т о в щ и к. Как это?

Ф а у с т. Нечем писать. Денег не хватает даже на чернила. Скоро буду писать кровью.

Р о с т о в щ и к. Зачем же кровью? Есть перо. (*Обмакивает гусиное перо в чернильницу и протягивает Фаусту. Тот нехотя ставит витиеватую закорючку в качестве автографа на первой странице фолианта.*) Не кажется ли

вам... (*Прижимает книгу к груди.*) что с появлением книгопечатанья мы очень далеко продвинулись?

Ф а у с т. Не кажется

Р о с т о в щ и к. Почему?

Ф а у с т. Раньше от руки переписывали только одну главную книгу — Библию. Потому что трудно и долго, где еще взять силы на менее важное? А теперь будут печатать всякий хлам. Потому что легко.

Р о с т о в щ и к (*страстно*). Ваши книги — не хлам!

Ф а у с т (*теряя терпение*). Денег дайте!..

Р о с т о в щ и к (*решительно*). Не дам!..

Захлопывает книгу и ставит ее на полку.

Ф а у с т (*подавляя нахлынувшее раздражение*). Что вы берете под заклад?

Р о с т о в щ и к. А что угодно.

Ф а у с т. Мусор?

Р о с т о в щ и к. Берем. Но прихотливо.

Ф а у с т. Древний манускрипт о смысле жизни?

Р о с т о в щ и к. Нет.

Ф а у с т. Вечный двигатель?

Р о с т о в щ и к. Увольте!..

Ф а у с т (*уже кипит*). Мощи святого Себастьяна?..

Р о с т о в щ и к (*по-деловому*). Мощи — можно. Но где их разыскать? И был ли этот Себастьян? Возможно. А если не был?.. То-то и оно. В земле есть черви, это достоверно, но нету Себастьяна. (*Наклонившись, интимно, прозой.*) Знаете, сколько имеется гвоздей, которыми был прибит Спаситель к Кресту?

Ф а у с т. Сколько?

Р о с т о в щ и к. В Риме — в нескольких соборах. На Святой Земле. В Париже. И еще — в нескольких городах Европы. Всего получается около сотни. Это только по приблизительным подсчетам.

Ф а у с т (*терпеливо*). И что это доказывает?

Р о с т о в щ и к. Это доказывает, что денег нету. (*Для выразительности демонстрирует свой пустой карман, вывернув его наизнанку.*) То есть нету денег, чтобы платить за подобные гвозди. (*Вдруг снимает с себя сюртук. Начинает показывать перед Фаустом его подкладку.*) Вот эту дырку видите? Она образовалась при первом свидании, когда я рвал розу с клумбы. А вот этот шов подмазан, да? Чернилами я его подмазал, чернилами!.. Каждый месяц подмазываю снова, потому что чернила стираются и оставляют на теле странные письмена. Хожу в тряпье. Оборотных средств нету!.. Финансовый баланс не сходится. Наличные — на нуле.

Фауст терпеливо дослушивает его монолог. Затем берет в руки его миску и запускает в стену. На стене остается след от похлебки, отдаленно напоминающий паука. Забыв кольцо на столе, уходит вон от ростовщика. Ростовщик задумчиво смотрит ему вслед.

Улица города

Фауст останавливается у университетской ограды. Смотрит на то, как студенты-школяры вместе с Вагнером прыгают на одной ноге через квадратики, нарисованные мелом на мостовой.

Внезапно он присоединяется к ним.

Школяры с почтением расступаются перед профессором. А он, демонстрируя сноровку кузнечика, перепрыгивает сразу через два квадратика.

Звучат аплодисменты.

В а г н е р (*восхищенно*). Браво!..

Ф а у с т (*неожиданно, глядя в глаза ученику*). Я умираю!..

Лаборатория Фауста

В окно светит закат. На столе горит тусклая масляная лампа. Перед Фаустом открыта книга на греческом. Это Евангелие от Иоанна. Фауст тупо смотрит на нее, пытаясь перевести первый стих.

Ф а у с т (*бормочет под нос*). «В начале было Слово...» С первых строк загадка... Так ли понял я намек?.. Ведь я так высоко не ставлю слово...

Раздается стук в дверь. В открытую щель без разрешения просовывается голова Вагнера.

Ф а у с т (*с отчаянием*). Опять ты?

В а г н е р. Я.

Ф а у с т (*смиряясь*). Ладно. Входи.

Вагнер присаживается за стол и рассупонивает сверток, который принес с собой. В нем маникюрные инструменты — ножницы разной величины, щипчики, краска для ногтей, специальные ножи для удаления мозолей. Все это напоминает орудия пыток.

Пока он раскладывает свой скарб, Фауст смотрит в книгу, будто не замечая приготовлений ученика.

Ф а у с т. Ты понимаешь, что здесь написано?

В а г н е р (*бросив мимолетный взгляд на греческий*). Нет.

Ф а у с т. Я тоже. «В начале было Слово...» Так ли? И верно ли значенье древних строк?

В а г н е р. Не верно.

Он наполняет медный тазик водой и опускает в него руки учителя.

Ф а у с т (*подумав*). «В начале мысль была», вот перевод!..

Испытующе смотрит на Вагнера.

Тот тем временем начинает подстригать ногти учителя.

В а г н е р. Да вряд ли. Какая мысль? Чья?

Ф а у с т (*смутившись*). В самом деле, чья?..

В а г н е р. Никаких мыслей. У меня — во всяком случае.

Ф а у с т (*сокрушенно*). У меня — тоже.

В а г н е р. Но есть идеи.

Пилкой шлифует обрезанный ноготь.

Ф а у с т. А чем мысли отличаются от идей?

В а г н е р (*хитро*). Отличия имеются.

Ф а у с т. А ты, в самом деле, дурак.

В а г н е р (*с гордостью*). Несомненно.

Ф а у с т (*нетерпеливо*). Может, у тебя есть идея по поводу перевода этого стиха? Говори. Я слушаю.

Студент громко дышит, и в этом сопении угадывается великая сила.

В а г н е р. Есть.

Ф а у с т. Так давай же! Не томи душу!..

В а г н е р. «В начале было «я».

Ф а у с т. Чье «я»?

В а г н е р. Мое.

Ф а у с т (*отшатнувшись*). Ты был в начале?!.

В а г н е р. Ну да. Почему бы нет?..

Начинает красить ноготь Фауста в сиреневый цвет.

Ф а у с т. Тогда мы все погибли.

В а г н е р. Я так не думаю. (*С неожиданной страстью.*) Если в начале было Слово, о котором мы ничего не знаем, то почему не мог быть Вагнер? Маленький умница Вагнер? Весь сгорающий от любви к своему учителю? Почему?!

Ф а у с т (*слегка теряясь от его напора*). Я не знаю.

В а г н е р. То-то и оно.

Ф а у с т (*осознав, что Вагнер делает с его ногтем*). По-моему, ты увлекся!

В а г н е р. Не извольте беспокоиться. Мне посоветовал один француз... Так теперь делают при дворе Людовика.

Ф а у с т. С этим ногтем я похож на мертвеца. (*Неожиданно что-то вспомнив.*) Ты принес то, о чем я просил?

В а г н е р (*неохотно*). Принес.

Ф а у с т. Давай сюда.

Ученик вытаскивает из кармана маленький пузырек с крышкой, завернутой в бумагу.

Ф а у с т. Спасибо. (*Ставит пузырек на стол рядом с книгой. Задумчиво, глядя на пузырек.*) Вы будете грустить?

В а г н е р. Несомненно. Все этого желают.

Ф а у с т (*после паузы*). Не понял.

В а г н е р (*оправдываясь*). Я не точно выразился... Рутинная жизнь... Скука. Бюргерство. Свинство. Хрю-хрю. Ну, вы сами часто об этом говорили...

Ф а у с т. Говорил. Дальше что?

В а г н е р. И вот средь этого хамства, среди рутины врывается освежающий вихрь. Майская гроза. Ваша преждевременная кончина.

Ф а у с т. Какой же ты подлец!..

В а г н е р. Не извольте беспокоиться. Я допью пузырек за вами.

Ф а у с т (*начиная сердиться*). Ни черта не получишь! Я все выпью сам!..

Скрипит дверь. На пороге стоит ростовщик, с интересом рассматривая лабораторию Фауста.

Ф а у с т. Еще одно чудовище!..

Р о с т о в щ и к. Вы у меня кольцо забыли... А я как честный человек принес.

Вытаскивает из кармана кольцо, которое принес ему накануне Фауст, и кладет на стол.

Ф а у с т (*Вагнеру*). Оставь нас!..

Вагнер начинает торопливо промокать руки учителя полотенцем. Быстро собирает свои инструменты.

Р о с т о в щ и к (*заглядывая в книгу*). Евангелие от Иоанна?

Ф а у с т. А вы разве читаете по-гречески?

Р о с т о в щ и к. Нет. Но святое слово отличаю.

Ф а у с т. Каким образом?

Р о с т о в щ и к. Потому что вера есть.

Вагнер уходит.

Р о с т о в щ и к (*принюхиваясь*). Чем это воняет? (*Видит стоящий на столе пузырек.*) Цикута?

Фауст молчит.

Р о с т о в щ и к. И куплена у местного аптекаря?

Ф а у с т. Возможно.

Ростовщик срывает пробку и быстро выпивает содержимое пузырька.

Фауст в ужасе вскакивает, ожидая мгновенной кончины. Но ее не происходит.

Вместо агонии ростовщик начинает разминать суставы рук и ног. Подавляет отрыжку. Приседает несколько раз, и коленные чашечки у него скрипят.

Его жизнестойкость и противодействие смертельной отраве потрясают Фауста.

Ф а у с т (*тихо*). Ты, в самом деле, черт...

Р о с т о в щ и к. ...Так меня зовут всякие бабы. Но я не черт.

Ф а у с т. А кто же?..

Р о с т о в щ и к. Почем мне знать... а вам с того корысть какая?

Ф а у с т. Есть интерес.

Р о с т о в щ и к. Какой?..

Ф а у с т. Извечный.

Р о с т о в щ и к. Даже и не думайте. (*Машет руками.*) Нет!..

Ф а у с т. «Нет» почему?..

Р о с т о в щ и к (*после паузы, нехотя*). Слишком большая очередь. И все хотят.

Оканчивает свои приседания. Смотрит пузырек на просвет, чтобы понять, осталось ли в нем что-нибудь или нет.

Ф а у с т. Кто же стоит в твоей очереди?..

Р о с т о в щ и к. Ну, это разговор особый.

Ф а у с т. А все же?..

Р о с т о в щ и к. Только между нами... (*Кладет пустой пузырек в карман.*) Вдова магистра философии.

Ф а у с т. Я так и думал.

Р о с т о в щ и к. Ваш ученый ректор.

Ф а у с т. Идиот!.. А кто за ним?

Р о с т о в щ и к. Дочь циркача и сын комедианта. Местный гробовщик. Мясник, учитель пения, один масон, бродяга, эскулап, дворецкий... и некто Вагнер.

Ф а у с т. Мой ученик?..

Р о с т о в щ и к. Вот именно...

Фауст. ...Толпа. Не протолкнуться!..

Р о с т о в щ и к. И я об этом.

Ф а у с т. Я лучше их.

Р о с т о в щ и к. Почему же?

Ф а у с т (*страстно*). Потому что злей. Кто в грош не ставит собственную жизнь, тому претит все остальное...

В порыве хватает ростовщика за плечи.

Р о с т о в щ и к (*отстраняясь*). Расчеты с жизнью? Будет вам... Трезвейте.

Ф а у с т. Нет. Чем я заслужу твое расположенье?..

Р о с т о в щ и к (*переходя на прозу*). Чем, чем... Я не знаю, чем. (*Смотрит в раскрытое Евангелие.*) А точный перевод первого стиха такой: «В начале было Дело!»

Смотрит Фаусту в глаза.

Улица города

Их разговор продолжается на улице. Ростовщик, словно упругий мячик, бежит впереди. А Фауст вприпрыжку с трудом поспевает за ним.

Ф а у с т. Ты все еще жив... Непостижимо!

Р о с т о в щ и к (*скривившись, хватаясь за живот*). Вот... началось!

Ф а у с т (*не слыша*). Дух отрицания переживет этот мир.

Р о с т о в щ и к. Не в отрицании дело, а в нашем аптекаре. Его цикута очень хорошо прочищает живот, только и всего.

Ф а у с т. Везде обман!

Р о с т о в щ и к. Вот именно. Я все же не пойму, что вы за человек... Профессор, а бегаете, как мальчик... Что вы умеете делать?

Ф а у с т. Болтать.

Р о с т о в щ и к. Похвально. Но если б были вы глухонемым, то я бы восхитился больше...

Ф а у с т. Казаться умным при пустой башке.

Р о с т о в щ и к (*морщится от болей в животе*). Нет. Не пойдет.

Ф а у с т. А как?

Р о с т о в щ и к. Казаться дураком с мозгами мудреца. Попробуйте.

Ф а у с т. Ты привередлив, словно баба.

Р о с т о в щ и к. А что мне делать? Суета и скука. Творенье не годится никуда.

Ф а у с т. Хотя бы в этом я с тобой согласен.

Р о с т о в щ и к. Но есть рецепт попроще. Как жить и выжить. Без чертей, без ведьм и бабок...

Ф а у с т (*с раздражением*). Какой еще рецепт?

Р о с т о в щ и к (*борясь с резями в животе*). Возделывать свой сад... Копать или мотыжить. Замкнуть работы в тесный круг... Найти в них удовлетворенье... всю жизнь кормясь плодами рук, скотине следуя в смиренье... Вставать с коровами чуть свет и не стыдясь навоза. И вас на восемьдесят лет омолодит метаморфоза...

Фауст, выслушав, вдруг начинает смеяться, столь нелепыми ему кажутся эти слова.

Они доходят до лавки ростовщика.

Р о с т о в щ и к. Обождите минут пять...

Торопливо скрывается в дверях.

Фауст остается один на улице.

Внезапно кто-то трогает его за рукав. Фауст оборачивается, позади него стоит Вагнер.

В а г н е р (*шепотом*). Для меня это не новость... Одобряю ваш выбор.

Ф а у с т. Что ты имеешь в виду?

В а г н е р. Ну как это принято между серьезными людьми? Сделка, контракт, договор...

Ф а у с т (*с трудом подбирая слова*). А он... в самом деле?

В а г н е р. В самом деле.

Ф а у с т. А ты?

В а г н е р. Сто пятидесятый по списку.

Ф а у с т. Каким же буду я?..

В а г н е р. Я могу уступить очередь.

Ф а у с т. Не нужно. (*После паузы.*) ...И все-таки здесь какая-то несуразность. Прорыв в логической цепочке.

В а г н е р. Какой еще прорыв?

Ф а у с т. Вывод не отвечает предшествующему утверждению.

Вагнер смотрит на учителя, открыв рот.

Ф а у с т. Ты не веришь в Бога, разве не так?

Ученик молчит.

Ф а у с т. Но почему ты веришь в сатану? Где здесь логика?.. Классическая схоластика трещит по швам. Допущение первое: нет добра. (*Загибает палец на правой руке.*) Допущение второе, вытекающее из первого: значит, нет и зла. (*Загибает второй палец.*) Разве не так?

В а г н е р. Не так. Нет добра — допущение первое. (*Загибает свой палец.*) А зло есть! (*Загибает второй палец и с торжеством смотрит на учителя.*)

Из лавки выходит ростовщик, застегивая на ходу штаны.

Р о с т о в щ и к. Я готов продолжить наш философский диспут.

Ф а у с т (*задумчиво*). Значит, «В начале было Дело»?

Р о с т о в щ и к. Дело... только дело! Мы с вами — деловые люди, разве не так?!

С размаху бьет правой рукой по руке Фауста.

Вместе они идут вперед по улице.

Вагнер с завистью смотрит им вслед.

Купель внутри города

Они подходят к большой каменной купели, в которой прачки стирают белье.

Р о с т о в щ и к (*останавливаясь*). Вот эти женщины... Видите?

Ф а у с т. Ну и?..

Р о с т о в щ и к. Они заняты делом. С начала и до конца.

Ф а у с т. Допустим.

Р о с т о в щ и к. А видите их пальцы?

Ф а у с т. Не вижу.

Р о с т о в щ и к. Они вот такие...

Оттягивает указательный палец на правой руке, почти выворачивая его наизнанку.

Р о с т о в щ и к. И это всё — от холодной воды. Только у прачек и у швей — такие пальцы. И болят страшно. Особенно по ночам. Зубную боль знаете?

Ф а у с т. Знаю.

Р о с т о в щ и к. А здесь — еще неприятней. В самих пальцах. Как будто зубы болят.

Хохочет.

Ф а у с т. Что ты хочешь этим сказать?

Р о с т о в щ и к. Я хочу сказать об вздохе угнетенной твари. Они — не вздыхают. Вздыхаете вы. У вас — сту-

денты, уважение, известность. А у этих — ничего. Только холодная, как лед, работа.

Одна из женщин поднимает голову, отрываясь от стирки. По-видимому, она услышала разговор. У нее молодое свежее лицо, она — почти ребенок. Это Маргарита.

Р о с т о в щ и к (*с раздражением*). Да это я не тебе. Стирай, стирай, пока еще молода!..

Увлекает Фауста под локоть, и они уходят с этого места.

Двор около лечебницы отца Фауста

Во дворе убогие и покалеченные. Один из них лежит прямо на земле. Около него склонились несколько людей, которые шепчут вполголоса молитву.

Фауст и ростовщик останавливаются у железной ограды.

Ф а у с т (*продолжая прежнюю тему*). ...Вздох угнетенной твари?

Р о с т о в щ и к. Никаких вздохов. Он уже умер. А знаете, что он сказал перед смертью?

Ф а у с т. Что же?

Р о с т о в щ и к. «Господи, отчего ты медлишь?..» Я знал его, но не близко... Сначала он похоронил дочь, потом — жену. Но никогда не плакал... И всегда молчал.

На крыльцо дома, опираясь на палку, выходит отец Фауста. Встречается взглядом с ростовщиком. Мрачнеет, видя, в какой компании оказался сын. Ростовщик же, в свою очередь, подобострастно кланяется.

Фауст быстро уходит, не глядя в глаза отцу. И ростовщик спешит вслед за ним.

Питейный погребок

Открываются двери. В погребок входят Фауст и ростовщик. У дальней стены пирует компания молодых дворян.

Фауст крайне задумчив, даже мрачен.

Р о с т о в щ и к (*хозяину за стойкой*). Есть что-нибудь у вас, кроме мочи осла?

Х о з я и н (*обидевшись*). Что вы такое несете? У нас настоящее бургундское.

Р о с т о в щ и к. Ну и что же? В Бургундии полно ослов. Тем более что ваша Бургундия находится в какой-нибудь Эстляндии... Знаю я вас! (*Грозит хозяину пальцем.*) Доктора видите? (*Показывает на Фауста.*) Он потерял смысл жизни. И ему нужно побольше вина.

Х о з я и н (*с почтением глядя на Фауста*). А я бы хотел заметить...

Ф а у с т. Что еще?

Х о з я и н. Вы ведь магистр астрологии?

Ф а у с т. Допустим.

Х о з я и н. Хвостатая звезда, которая парит над нами... что означает?

Ф а у с т. Ничего.

Х о з я и н. В самом деле?

Ф а у с т. Сгусток газов.

Х о з я и н. ...А все-таки?

Ф а у с т (*указывая на ростовщика*). Вы у него спросите.

Х о з я и н. Только по-простому...

Р о с т о в щ и к (*беря в руки стакан вина*). ...Аберрации человеческого «сверх-я» привносят излишнюю корреляцию в объекты, существующие во вне, для себя и помимо сознания перципиента...

Х о з я и н (*сокрушенно*). Понятно.

Р о с т о в щ и к (*протягивая Фаусту стакан*). Пейте.

Ф а у с т. Я передумал.

Р о с т о в щ и к (*с удивлением*). Что?

Ф а у с т. Мне от тебя ничего не надо. Я ухожу. Прощай.

Р о с т о в щ и к (*растерянно*). Погодите... Одну минуту. (*Пробуя поданое вино и скривившись.*) Ну я же говорил: моча осла!..

Полощет вином полость рта. Фауст тем временем идет к двери. Ростовщик выплевывает вино на пол прямо к ногам пирующих дворян и даже одному из них, Валентину, пачкает башмаки. Возможно, он это делает оттого, что хочет любыми путями задержать Фауста в погребке.

В а л е н т и н (*вскакивая, хватаясь за шпагу*). Ну, это слишком!..

Р о с т о в щ и к (*с внезапной агрессивностью*). Что «слишком»?! Эта дрянь — «слишком»? Или я сам «слишком» для вас?

Ф а у с т (*возвращаясь и оттаскивая ростовщика от компании за плечи*). Простите его... Он не хотел вас обидеть!..

В а л е н т и н. Тогда пусть извинится!

Р о с т о в щ и к. Пардон... Но тут извиняться нечего. Если вы пьете мочу осла и почитаете ее за вино?.. Какие ж тут извинения!..

Валентин снова вскакивает из-за стола. Он совсем юн, почти мальчик.

Ф а у с т (*с испугом*). Ну всё, всё... Полно!

Оттаскивает ростовщика от компании, но тот неожиданно проявляет строптивость.

Р о с т о в щ и к. Вино — это кровь земли. А мне дают перегнившие корни!..

Ф а у с т (*шепотом*). Уймись!.. Он же дитя... Видишь пушок над губой? Он специально подкрашивает его сажей, чтобы лучше было видно.

Р о с т о в щ и к (*бросив короткий взгляд на Валентина, который встал в боевую стойку*). Сажа — это верно... Я покажу им сейчас, что значит настоящая кровь!.. (*Неожиданно достает из кармана штопор. Подходит к стене и вворачивает штопор прямо в деревянную балку. Тянет его на себя. Из образовавшегося отверстия начинает хлестать густая красная жидкость. Говорит с удовольствием.*) Столетняя лоза... а оказалась рядом!

Он подставляет под струю стакан и дает попробовать Фаусту.

Всеобщее замешательство.

У Фауста чуть-чуть трясутся руки, когда он подносит стакан ко рту.

Р о с т о в щ и к. Что скажешь?

Фауст отпивает, не говоря ни слова.

Хозяин тем временем подставляет под струю пустую посуду. Красные брызги летят во все стороны.

Валентин, скрывая смущение, также протягивает свой стакан. Отпивает и кривится...

В а л е н т и н. Моча осла!.. (*Поначалу слов его не слышно из-за всеобщего оживления. И ему приходится повторить с вызовом.*) Моча осла!

Шум в погребке стихает. Наступает тишина, в которой слышно только бурление вина, бьющего из стены.

Ростовщик оценивающе смотрит на Валентина.

Т о в а р и щ В а л е н т и н а. Не бейся с ними. Они даже не дворяне...

Р о с т о в щ и к. Это мы-то не дворяне? Вот наш герб!..

Делает рукой неприличный жест.

Валентин хватается за шпагу. Ростовщик не на шутку пугается, кричит и скрывается за спину Фауста.

Тот оказывается один на один с юношей.

Неожиданно Фауст чувствует в своей руке холодный клинок. Кто-то вложил нож в его руку... Не умея драться, Фауст выставляет клинок вперед, и юноша накалывается на него.

Падает на пол, и вино хлещет на него из стены.

Р о с т о в щ и к. Пропали! Бежим!..

Увлекает Фауста вон из погребка.

Улицы города

На улице — вечер. На западе догорает полоска заката. Накрапывает мелкий дождь.

Фауст бежит вперед, рядом с ним — никого. Ростовщик куда-то пропал.

Фауст пробегает один квартал, второй, третий...

Останавливается, переводя дыхание.

Ф а у с т (*в поисках ростовщика, озираясь*). Эй!..

Тишина.

Впереди маленькая площадь, на которой стоит памятник безымянному герою.

Надпись на постаменте стерлась. Каменный гость в латах по-человечески одинок. Левой руки не хватает. Из правого плеча торчит клок сорной травы.

Р о с т о в щ и к (*в горе*). Что вы наделали?! Смертельный грех на вашей совести!..

Оказывается, он сидит на постаменте рядом со статуей в противоположной от Фауста стороне. Сидит, скрючившись, подставив колени под подбородок. Он похож на большую птицу, вымокшую под дождем и оттого особенно жалкую.

Ф а у с т (*обходя монумент*). Я не хотел... я... Полно!.. Словно черт вселился в руку!..

Р о с т о в щ и к. Вам своей души не жалко... Так подумайте о моей!..

Ф а у с т (*раздражаясь*). Ладно!.. Не скули!

Присаживается на камень рядом с ростовщиком.

Р о с т о в щ и к. Где правда на земле, где Бог на небе?..

Ф а у с т. Послушай, хватит причитать! Кто черт из нас — я или ты?

Р о с т о в щ и к. Вопрос открытый.

Ф а у с т. Гаер и клоун!.. Подскажи, чем мне загладить мой провал.

Р о с т о в щ и к (*по-деловому, прозой*). Воскресить его можете?

Ф а у с т. Нет.

Р о с т о в щ и к. А слезы промокнуть родне можете?

Ф а у с т. Тоже нет. (*После паузы.*) А большая ли родня?

Р о с т о в щ и к. Всего лишь двое — мать, сестра... Род захудалый, бедный. В закладе по моим же векселям.

Ф а у с т (*искренне*). Какое горе!..

Р о с т о в щ и к. Великое!.. А сестра? А Маргарита? Цветок весенний! Еще пятнадцати ей нет! Увянет, не расцветши.

Ф а у с т (*переходя на прозу*). Нужно помочь им деньгами.

Ростовщик вместо ответа как-то неопределенно свистит.

Фауст. Помоги им. Будь человеком.

Р о с т о в щ и к. А что отдать? Заложенные вещи? А ежели клиент их выкупит?

Ф а у с т. Так что же делать?..

Р о с т о в щ и к (*после паузы*). Есть одна идея.

Встает с постамента и начинает отряхиваться от капель, как собака, встав на четвереньки и раскачиваясь телом из стороны в стороны...

Двор домика Гретхен

Вечер. Открывается калитка. Во дворик входит Маргарита, в ее руках большая плетеная корзина со свежевыстиранным бельем. Волосы смочены только что прошедшим дождем. Эту девушку мы ранее видели в купели, около которой стояли Фауст с ростовщиком.

Маргарита ставит корзину на землю, вынимает из нее первую простыню и вешает на веревку. Потом вторую, третью...

Скоро вся веревка оказывается в трепещущих белых флагах.

Скрипит калитка за спиной. Маргарита оборачивается.

Трое молодых людей вносят кого-то во двор. Кладут на землю под выстиранное белье.

Они молчат.

Маргарита заглядывает в лицо лежащего. Он бледнее земли... Девушка падает в обморок.

Прицерковное кладбище. Вечер

Фауст и ростовщик крадутся мимо черных памятников.

В руках у ростовщика заступ.

Р о с т о в щ и к (*принюхиваясь, словно собака, шепотом*). Тут много кладов! Простофили закапывают рядом с мертвецами. Думают, что так никто не тронет...

С шумом втягивает в себя прелый воздух.

Ф а у с т. Чем пахнет?

Р о с т о в щ и к. Какой-то дрянью.

Ф а у с т. А клады?!.

Р о с т о в щ и к. У кладов аромат особый... (*Озирается и снова втягивает в себя воздух.*) Бронза пахнет карамелью... Серебро — чуть горьковато.

Ф а у с т. А золото?

Р о с т о в щ и к (*с восторгом*). Пирожные!.. Заварной крем знаете? На сливках, знаете?!.

Ф а у с т. Не ори! Тут — духи!..

В самом деле, от земли поднимаются беловатые испарения, напоминающие человеческие фигуры.

Р о с т о в щ и к (*с любопытством*). Да вы никак сробели?

Ф а у с т (*шепотом*). Тут похоронена моя мать... Вот там.

Показывает рукой вдаль.

Р о с т о в щ и к. ...Ну и?

Ф а у с т. Она!..

Ему кажется, что мать смотрит на него из тумана.

Р о с т о в щ и к. Полно!.. (*Делает знак рукой, и фигура в темноте пропадает.*) Не пойму я вас, атеистов. Верите в духов, а в Творца всего живого не верите... Апория Зенона получается.

Ф а у с т (*с раздражением*). Какая именно? У него их несколько.

Р о с т о в щ и к. Об Ахиллесе, который никогда не обгонит черепаху. При допущении, что существует точка пространства, которую они оба рано или поздно достигнут. Это — главное, а не то, с какой скоростью они к ней придут.

Ф а у с т. Не пойму, куда ты клонишь.

Р о с т о в щ и к. Духи могут настигнуть ваш скепсис и заставить поверить. (*С сомнением смотрит себе под ноги.*) Здесь!.. Копайте.

Передает Фаусту заступ.

Ф а у с т. А сам не можешь?

Р о с т о в щ и к. Не взыщите. Не приспособлен.

Поплевав на руки, Фауст начинает рыть холодную землю.

Р о с т о в щ и к (*бормочет шепотом бессмыслицу, пока Фауст копает*). Печень акулы!.. Горло жирафа... Мозг антилопы до первого взмаха... Корень вербены, жабры трески... вряд ли избавят меня от тоски... (*Громко.*) Что там?

Ф а у с т (*дрогнувшим голосом*). Есть!..

Р о с т о в щ и к. Только осторожней! Не рассыпьте монеты! В темноте очень трудно собирать...

Фауст становится на колени.

Ф а у с т. Тут какие-то кости!

Р о с т о в щ и к (*с любопытством*). А золота нет?

Ф а у с т (*в ужасе*). Это — мертвец!.. (*Вскакивает и начинает в сердцах душить ростовщика.*) Я тебя убью!..

Р о с т о в щ и к (*отбиваясь и тяжело дыша*). Многие хотели, но не многим дано... Хватит! Возьмите себя в руки!.. (*Вырывается. Стряхивает с себя пыль. Переходит на другое место и трогает грунт ногой.*) Здесь!..

Ф а у с т. Опять вранье.

Р о с т о в щ и к. Клянусь покойной тетей!

Ф а у с т. У черта тети нет.

Р о с т о в щ и к. Я клянусь вашей. Копайте!

Фауст нехотя начинает рыть землю.

Р о с т о в щ и к (*после паузы*). Что там?

Ф а у с т. Опять покойник.

Р о с т о в щ и к. Нет, не покойник!..

Встает на колени и разбрасывает грунт руками...

Прихожая дома Гретхен

Руки служанки укутывают зеркала черным. Наливают в рюмку красное вино и ставят на пустой стол. Кладут рядом кусочек сдобного печенья. Во всем доме — глубокая тишина траура.

Звонит колокольчик. Служанка спешит открыть.

На пороге стоит ростовщик. В руках его опрятный ларец, по-видимому, тяжелый, потому что гость держит его с видимым трудом.

Р о с т о в щ и к. Вам просили передать...

С л у ж а н к а. Что?

Р о с т о в щ и к. Так, ничего... Безделица. (*Протягивает ларец служанке, но вдруг отдергивает руки.*) Нет. Украдешь!..

С л у ж а н к а (*смутившись*). Да что вы... Никогда!

Р о с т о в щ и к. Никогда?! А сахар со стола украдкой... в глубоком детстве... Было дело?

С л у ж а н к а (*деморализованно*). Было.

Р о с т о в щ и к. То-то и оно! Кто раз украл, тому доверья нет. (*Подумав.*) Проводи меня к госпоже.

Спальня матери Гретхен

Мать лежит в черном платье в спальне, в которую почти не проникает солнечный свет. Одеяло и балдахин над кроватью черные. И хозяйка в черном почти сливается с ними, растворившись и исчезнув.

Служанка боязливо появляется на пороге.

С л у ж а н к а. Тут к вам... по делу.

М а т ь. Нет... Не хочу.

Р о с т о в щ и к (*громко*). Но дело вам покажется приятным!..

Мать с трудом отрывает голову от подушки и садится на кровати.

Служанка уходит.

Р о с т о в щ и к. Пустырник пили?

М а т ь (*вздрагивая*). Пила!..

Р о с т о в щ и к. Он не поможет. От горя лучше помогает это...

Протягивает ей ларчик.

М а т ь. Что это?

Р о с т о в щ и к. Успокоительное средство. Вас бросал любимый?

Мать в удивлении молчит.

Р о с т о в щ и к. По глазам вижу, что бросал... А вы надели новое кольцо и в уши — серьги. Печаль ушла, как не бывала...

Мать не отвечает.

Р о с т о в щ и к. А мертворожденное дитя?.. Действенный рецепт — потрогать золото. С ним поиграть, погладить, как котенка... А если ассигнации, то ими же набить карманы! И горя нет. Одна лишь радость... Золото! Щенячий визг!..

М а т ь (*с трудом*). У меня не осталось золота, и это вам известно.

Р о с т о в щ и к. Теперь будет. Тут меня просили вам отдать...

Ставит ларец на столик.

Мать поражена случившимся.

М а т ь. Кто?

Р о с т о в щ и к. Добрейший человек. Смиренный ангел, кроткое дитя... (*После паузы.*) А может, и подлец, которых мало...

М а т ь. Я в затруднении...

Р о с т о в щ и к. А вы не затрудняйтесь. Берите, коль дают. Хранитель вашего семейства просит...

М а т ь. Хранителя дает лишь Бог!..

Р о с т о в щ и к (*с чувством, возражая*). Но почему же?! Может и не Бог давать. Еще как может. Берите же!..

М а т ь. А вы?

Р о с т о в щ и к. Не обо мне сейчас речь.

Спешит уйти.

Мать встает с постели и открывает ларец...

Улица перед домом Гретхен

Недалеко от ворот дома за платаном стоит Фауст.

Ростовщик выходит на улицу и, не глядя на компаньона, идет вперед.

Ф а у с т (*догоняя его*). Взяла?

Ростовщик не отвечает, погруженный в глубокую задумчивость.

Внезапно на углу улицы он сталкивается нос к носу с Вагнером.

Вагнер отскакивает от ростовщика, как бильярдный шар. Фауст делает вид, что не заметил своего ученика.

Вагнер, подумав, увязывается вслед за Фаустом, но шествует за ним на почтительном расстоянии, прислушиваясь и стараясь разобрать, о чем идет разговор.

Ф а у с т. Что было в доме?! Отвечай!

Хватает ростовщика за рукав.

Р о с т о в щ и к. Взяла, но я бы не давал.

Ф а у с т. Почему?

Р о с т о в щ и к (*нехотя*). Мне это все не нравится. Разврат скользит под вашим благородством.

Ф а у с т. Не благородство, а вина. Вина, которая размалывает череп и пригвождает тело на кресте.

Р о с т о в щ и к. Вы Парацельса читали?

Ф а у с т. Ну и?..

Р о с т о в щ и к. Палач и жертва связаны одной нитью. Вам кажется, что в этот дом толкает вас вина, а на самом деле — свое же преступление. Вы тайно влюблены в пролитую кровь.

Ф а у с т (*со страстью*). Неверно. Демокрит говорил, что убийство можно загладить, когда ты зажжешь три жертвенника.

Р о с т о в щ и к (*оборачиваясь*). А точно ли Демокрит это сказал?

Фауст некоторое время молчит, вспоминая.

Ф а у с т. А может быть, и Гераклит.

Р о с т о в щ и к (*разочарованно*). Видите, это не одно и то же!..

Ф а у с т (*неожиданно*). Погоди, я сейчас...

Внезапно бежит стремглав, пытаясь поймать Вагнера, который подслушивает.

Тот в ужасе убегает со всех ног.

Ф а у с т (*возвращаясь, запыхавшись*). Три жертвенника... три! (*Для верности показывает число пальцами.*) А наш ларец можно приравнять к пяти жертвенникам.

Р о с т о в щ и к. Мне больше нравится, как в подобных случаях поступал Патрокл.

Ф а у с т. Как?

Р о с т о в щ и к. Просто рубил обидчику голову к чертовой матери!..

Ф а у с т (*после паузы*). Запомни. Это не мое преступление. Это твое преступление! Ты понял?

Р о с т о в щ и к (*отвечая своим мыслям*). Черное дело вы затеяли, воля ваша... Черное дело!..

Прицерковное кладбище

Тройка черных лошадей везет на колеснице дорогой гроб.

Впереди идет священник с кадилом. Позади — процессия из немногочисленных родственников и знакомых.

Хоронят Валентина.

Рядом с его матерью — юная девушка необыкновенной дисгармоничной красоты. Эту особенность придает ей легкое косоглазие, а яркий румянец ребенка делает ее неотразимой.

Фауст вместе с ростовщиком присутствует в толпе людей. Он потрясен обаянием Маргариты. Хочет встать с ней рядом, но ростовщик оттесняет его, проскользнув между ним и девочкой.

Фауст вдруг замечает, что левый ботинок на ноге ростовщика развязан.

Он специально наступает на развязанный шнурок. Ростовщик оступается и отстает. Фауст оказывается рядом с Маргаритой. Они обмениваются мимолетными взглядами.

Лошади и катафалк останавливаются.

Впереди разрытая могила. Люди молчат, поют только птицы.

Поминки в саду дома Гретхен

Птицы не знают о горе и поют на поминках так же, как и на похоронах.

На площадке сада, увитой диким виноградом, стоит длинный стол. Приглашенные молча едят. Ростовщик сидит рядом с матерью, Фауст — напротив Маргариты. Он не глядит на нее, весь погруженный в созерцание собственной тарелки. Маргарита также смотрит в стол.

М а т ь (*шепотом ростовщику, нервно теребя в руке платок*). Признайтесь, это он?..

Она имеет в виду Фауста.

Р о с т о в щ и к. Не он.

М а т ь. А кто?

Р о с т о в щ и к. Случайный человек. Досужий посетитель... Вечный странник по долинам жизни.

М а т ь. А врать вы не умеете!

Р о с т о в щ и к. А кто ж тогда умеет?..

М а т ь. Познакомьте нас.

Р о с т о в щ и к. Никогда.

М а т ь. Почему?..

Р о с т о в щ и к (*начиная изворачиваться*). Мой господин к уединенью склонность питает... Знаете ль, науки... Труды ночные... Философский камень... Знак Соломона... Пентакли, анаграммы. Нервы, нервы!.. Себе он не принадлежит. (*Наблюдает, как Фауст помогает Маргарите положить на тарелку зелень.*) Уж поседел, как лунь, а все туда же!..

М а т ь. Куда?

Р о с т о в щ и к. В тартарары. (*В сердцах.*) Нет, это невозможно!.. (*Садится рядом с Маргаритой, чтобы прервать их общение.*) ...Вам что-нибудь подать? Сельдерей, петрушку, лук иль корень мандрагоры?

М а р г а р и т а. Тут нету корня.

Р о с т о в щ и к. И слава Богу! Знаете, где он вырастает?

М а р г а р и т а. Не знаю.

Р о с т о в щ и к. И ваше счастье. (*Прозой.*) Под висельником иль на пепелище, где только что сожгли ведьму.

Девочка с испугом крестится.

Р о с т о в щ и к (*с подозрением*). А вы что испугались? Вы-то пока не ведьма.

Ф а у с т. Прекрати.

Р о с т о в щ и к. Что вы сказали?

Приставляет согнутую ладонь к уху, чтобы лучше слышать.

Ф а у с т. Я сказал, что поминки не место для вашей инвективы.

Р о с т о в щ и к (*страстно*). А это не инвектива! Это протест. Почему у нас сжигают только женщин, а мужчин не трогают, разве это справедливо? В прогрессивном обществе, где царствуют астрология, гидравлика и механика, где старушка Земля устойчиво стоит на четырех китах, сжигают на костре исключительно женщин, почему?

Ф а у с т. Ты будешь первым мужчиной, которого сожгут.

Р о с т о в щ и к. А я согласен. (*С пафосом.*) Я хочу дожить до того славного времени, когда все будут равноправны. И когда в печах будут гореть вне зависимости от пола, звания и заслуг в прошлом... Все, исключительно все!

Девочка с испугом переводит взгляд то на Фауста, то на ростовщика, не понимая, говорят они серьезно или шутят.

Н е з н а к о м е ц в ч е р н о м. А лары?

Р о с т о в щ и к (*раздраженно*). При чем тут лары?

Н е з н а к о м е ц в ч е р н о м (*извиняющимся тоном*). Просто я хотел уточнить. При всеобщем равенстве в правах будут ли гореть в печах лары, гномы, орки, гомункулусы, грифоны и сфинксы, которых развелось в последнее время великое множество?..

Р о с т о в щ и к (*смутившись и сбившись с пафоса*). Да... Это большой вопрос!

Н е з н а к о м е ц в ч е р н о м. Они повсюду. Просто ногой некуда ступить, обязательно попадешь в лара.

Р о с т о в щ и к. А маленькие шмыгающие человечки, о них вы забыли?

Н е з н а к о м е ц в ч е р н о м (*страстно соглашаясь*). Да, да!..

Р о с т о в щ и к. Всех — на костер!..

Внезапно кто-то трогает Фауста за рукав, тот вздрагивает. Поднимает голо-

ву. Перед ним стоит Вагнер, который каким-то образом проник на поминки.

Ф а у с т. Чего тебе?

В а г н е р (*шепчет*). Можно вас на минутку? (*Берет учителя за рукав и увлекает его за собой в глубину сада.*) Вы проигрываете поединок.

Ф а у с т (*с отвращением*). Какой поединок, ты что? Переработал?..

В а г н е р (*гордо*). В самом деле, работаю я много. Сейчас выращиваю гомункулуса в пробирке...

Ф а у с т. Вот и выращивай. А моих дел не касайся!

Поворачивается к ученику спиной и хочет снова возвратиться к столу...

В а г н е р (*вслед*). И все-таки это проигрыш!..

Фауст замедляет шаг.

В а г н е р (*на ухо*). Проигрыш с Маргаритой... Он победил вас в риторике!..

Фауст гневно смотрит на ученика, понимая, кого тот имеет в виду. Возвращается к столу.

В а г н е р (*в спину*). Сделайте решительный выпад!..

Фауст отмахивается.

Садится на свое место.

Р о с т о в щ и к. ...Мы тут рассуждали о пяти отличиях сфинкса от орка, принимая во внимание, что хоботы у них одинаковые, а хвосты загнуты в разные стороны. Не сумеете помочь нам, доктор?

Ф а у с т (*с трудом*). Отличия?

Р о с т о в щ и к. Именно!

Ф а у с т. Хвосты показывают на разные созвездия. У орка хвост упирается в Козерог, у сфинкса — в Большую Медведицу.

Р о с т о в щ и к. Гениально. А дальше?..

Ф а у с т. А дальше...

Замолкает. Все с нетерпением, включая Маргариту, ждут продолжения.

А Фауст вдруг встает со своего места и решительно идет к матери, сидящей во главе стола.

Ф а у с т (*поклонившись, вполголоса*). Я — доктор Фауст. Представьте меня своей дочери!..

...Только один молодой человек за столом не пьет, а с тревогой и недоверием наблюдает за действиями доктора и ростовщика. Это товарищ Валентина.

Там же через несколько дней

Траурный стол медленно исчезает вместе с гостями. Солнце светит ярче.

Из каменной головы Посейдона бьет прозрачный ключ. Мимо него идут Фауст с Маргаритой. В руках у девочки небольшой пучок полевых трав.

М а р г а р и т а (*держа в руке незабудку*). Это какой цветок?

Ф а у с т (*наугад, не сводя с нее влюбленного взгляда*). Вербена, лилия?..

М а р г а р и т а (*с удивлением*). А вы действительно магистр?

Ф а у с т. И бакалавр, и доктор. Сам не знаю точно всех степеней...

М а р г а р и т а. Но по цветам вы не знаток.

Ф а у с т. Уж точно.

М а р г а р и т а. А на что распространяются ваши знания?

Ф а у с т. На предметы ничтожные. На мироздание, на траектории планет, на чудо превращения металла в золото.

М а р г а р и т а (*недоверчиво*). Вы можете?

Ф а у с т. Почти. Кладете золото в пробирку и, добавив какой-нибудь раствор, вынимаете...

М а р г а р и т а. И что ж в руках?

Ф а у с т. Золото.

М а р г а р и т а. А из чего превратилось?

Ф а у с т. Из золота.

М а р г а р и т а. Так просто?

Ф а у с т. Проще некуда. Дураки алхимики мудрили. А я один догадался...

М а р г а р и т а. Чудо!

Ф а у с т. Нет, чудо это вы!..

Пытается поцеловать ей руки.

М а р г а р и т а (*уворачиваясь, показывая ему одуванчик*). Это какой цветок?

Ф а у с т. Платикодон?

М а р г а р и т а. Возможно. Присядем.

Они садятся на каменную скамейку, выдолбленную в стене. Некоторое время оба молчат.

М а р г а р и т а. Сегодня мне снился брат... Что ваша наука говорит о смерти?

Ф а у с т (*после паузы*). Она дает позитивный ответ.

М а р г а р и т а. Какой?

Ф а у с т. Смерть есть.

М а р г а р и т а. Но ведь такой же ответ дает и жизнь.

Ф а у с т (*соглашаясь*). Дает.

М а р г а р и т а. Зачем же тогда наука?

Ф а у с т. Чтобы занять себя чем-нибудь. Человек не может жить пустым. Вот вы, наверное, вышиваете?

М а р г а р и т а. Вышиваю.

Ф а у с т. И наука — то же самое вышивание.

М а р г а р и т а (*тихо, после паузы*). Мне вас очень жалко. Ваша жизнь бессмысленна!..

На глаза ее наворачиваются слезы.

...В это же самое время на другом конце сада гуляют ростовщик и мать Маргариты.

М а т ь (*нервно, указывая себе под ноги*). Это какой цветок?

Р о с т о в щ и к. Сорняк.

М а т ь. А этот?

Р о с т о в щ и к. Еще хуже. Все, что нельзя съесть, является злостным сорняком.

М а т ь (*волнуясь*). А где же Маргарита и Фауст?

Р о с т о в щ и к. Всё говорят, говорят...

М а т ь. О чем?

Р о с т о в щ и к (*вздохнув*). О жизни и смерти.

М а т ь. И что же? Смерть есть?

Р о с т о в щ и к. Еще случается. Но скоро ее не будет совсем.

М а т ь (*сдерживая гнев*). Это как же такое понимать?

Р о с т о в щ и к (*уточняя*). Я говорю о будущем. Скажем, живет какой-нибудь человек и мучается. Отчего? Оттого, что у него есть мысли.

М а т ь. У всех есть мысли...

Р о с т о в щ и к. Это и плохо. Нужно их выгнать. Мысли сокращают человеческий век. Я хочу дожить до того славного времени, когда на общественное и семейное поприще выйдет человек без мыслей, гладкий и чистый, словно речной камень, человек-долгожитель с прозрачной головой и такими же прозрачными ясными глазами... Доктора Фауста знаете? Вот он на правильном пути.

М а т ь (*в беспокойстве*). Мне нужно их найти!

Бросается в глубину сада.

Р о с т о в щ и к (*с досадой*). Вы меня неправильно поняли, мадам!.. Это же метафизика... Всего лишь метафизика!

Бежит вслед за ней.

Они находят Маргариту и Фауста у источника. Оба сидят, почти соприкасаясь друг с другом, и задумчиво смотрят на воду.

М а т ь (*нервно*). Уже поздно. Вы засиделись... Пора домой, Маргарита!..

М а р г а р и т а. Спокойной ночи, ангел-хранитель!..

Ф а у с т. Храни вас Бог!..

Обе женщины торопливо уходят.

Ф а у с т (*с досадой*). Ты все испортил. Зачем ты привел сюда мать?

Р о с т о в щ и к. Я не приводил. Она сама пришла...

Фауст с досадой машет рукой. Идет в глубь зеленых зарослей, которые постепенно переходят в лес.

Аллея недалеко от дома Гретхен

Мать тянет за руку Маргариту, как тянут на аркане добычу. Волосы ее сбились, на лбу выступил пот. Девушка упирается, как может. Из-под башмаков ее летит пыль.

Наконец она садится прямо на гравий, и мать не может сдвинуть ее с места.

М а т ь (*порывисто, с напором, наклонившись*). Кто он тебе? Зачем?.. Ответь мне!

М а р г а р и т а (*искренне*). Я не знаю.

Мать пытается поднять дочь с земли, но та отдергивает руку.

М а р г а р и т а. А кто ростовщик?.. Зачем он тебе?

М а т ь (*подумав*). Непонятно. Путается под ногами, как собака.

М а р г а р и т а. Вот именно. Но все равно, подобным образом не прощаются даже с собаками. Пойдем назад.

Встает с земли и хватается за руку матери.

М а т ь. Не пойду.

Упирается, но Маргарита насильно тянет ее за собой.

М а р г а р и т а. Нельзя обижать людей... Никого нельзя обижать!..

Вдвоем они возвращаются на место, где происходило свидание, растрепанные, разгоряченные и уставшие друг от друга.

Но ростовщика и его компаньона уже и след простыл.

Лес за садом Гретхен

Кусты с шипами царапают ноги, и Фауст с трудом отдирает шипы от своих чулок.

Ф а у с т. Что женщину приковывает к мужу?

Р о с т о в щ и к. А вы не знаете?

Ф а у с т. Нет, не знаю.

Р о с т о в щ и к. Три вещи. Деньги, разврат и общее хозяйство.

Ф а у с т. Звучит цинично.

Р о с т о в щ и к. Вам ли говорить об этом?

Ф а у с т. А кому?

Р о с т о в щ и к. Хотя бы мне. Я имею право обличать в цинизме других. Потому что сам чист.

Ф а у с т (*смерив его с ног до головы злобным взглядом*). Ой ли? А кто совратил праматерь нашу Еву?

Р о с т о в щ и к. Во-первых, это был не я, а мой далекий пращур.

Ф а у с т. Такой же змей, как ты.

Идет вперед.

Р о с т о в щ и к (*игнорируя его слова*). А во-вторых, он-то ее соблазнил, но сам не пал. Подумайте, в чем разница.

Поскальзывается и падает.

Ф а у с т. Хочешь сказать, что ты вообще не знаешь женщин?

Р о с т о в щ и к (*поднимаясь с земли*). Вот именно. Я девственник.

Отряхивается от пыли.

Ф а у с т (*почти стонет*). Какой же ты подлец!.. Одно слово — дух отрицанья!.. Так бы и плюнул тебе в рожу. Да не могу. Нужен.

Р о с т о в щ и к (*имея в виду вопрос Фауста*). Прогулок в саду маловато?

Ф а у с т. Маловато.

Р о с т о в щ и к (*напоминая*). Денег дали?

Ф а у с т. ...тоже мало.

Р о с т о в щ и к. Тогда — растление. Оно очень привлекает.

Ф а у с т. Ни слова больше!..

Р о с т о в щ и к (*после паузы*). Есть еще одно средство... Самое верное.

Ф а у с т. Какое?

Р о с т о в щ и к. Узнайте ее тайные мысли. И разделите их.

Ф а у с т. По-моему, ты бредишь. Даже ты не можешь знать ее тайные мысли.

Р о с т о в щ и к. Примите исповедь. Станьте для нее духовным отцом.

Ф а у с т (*окончательно вскипев*). Я все-таки тебя убью! Мне — священником? Это сколько понадобится лет? Десять, двадцать?..

Р о с т о в щ и к (*по-деловому*). Несколько минут. Вы давно не причащались?..

Ф а у с т (*остывая*). Уж больше года...

Р о с т о в щ и к. Вот именно. А если бы ходили в церковь, то твердо знали, что происходит со здешним настоятелем.

Ф а у с т. Что же?

Р о с т о в щ и к. Спит во время исповеди. Посапывает, чешется... В общем, не жилец. Во-первых, возраст. А во-вторых, несдержанность в еде...

Ф а у с т. Он тоже твой клиент?

Ростовщик как-то неопределенно свистит, то ли утвердительно, то ли насмешливо...

На город спускается ночь.

Лаборатория Фауста

Фауст лежит в кровати и не может заснуть. Переворачивается на один бок, потом на другой...

Встает и подходит к подзорной трубе, расположенной у окна. Заглядывает в нее.

В окуляре видна хвостатая комета. Цвет ее изменился, она стала кроваво-бордовой.

Тогда Фауст переводит трубу на Луну. Подправляет линзы, чтобы навести фокус.

Ему кажется, что на краю лунного кратера сидит незнакомый человек в скафандре космонавта и приветливо машет рукой...

Лаборатория Вагнера

Вагнер погружен в кипучий труд. Он ставит алхимический опыт: в пробирку с зеленой жидкостью капает клизмой какую-то мутную дрянь. Пробирка взрывается.

Лавка ростовщика

Не спит и ростовщик, хотя постель расстелена.

Он делает сложное гимнастическое упражнение: стоит на голове вверх ногами, и ступни его в дырявых чулках почти упираются в потолок.

Городской храм

Слышна латинская молитва. Раззолоченные статуи святых похожи на мумии. В вышине под куполом воркуют невидимые голуби, и их голоса сливаются с молитвенным распевом.

В воздухе висит марево ладана.

Бледная Маргарита, закрыв глаза, будто прыгает в омут, входит в тесную исповедальню, приспособленную для одного человека. Крестится раскрытой ладонью.

В это же самое время в исповедальню с другого конца хочет войти и настоятель, чтобы выслушать девушку, но его внезапно останавливает ростовщик.

Р о с т о в щ и к (*шепотом, беря его за локоть*). Где сделать пожертвование?

Н а с т о я т е л ь. Большое ли?..

Р о с т о в щ и к. Немалое.

Н а с т о я т е л ь. Я вас провожу...

Вдвоем они удаляются в хозяйственное помещение рядом с алтарем.

В исповедальню быстро входит Фауст.

Опускается на специальную скамеечку возле перегородки и начинает слушать исповедь Маргариты...

Сад дома Гретхен

Вечер. В воздухе летает мошкара.

Маргарита ожидает Фауста у знакомого источника.

Слышны шаги по аллее. Девушка вскакивает со скамейки, но, оказывается, к ней идет не Фауст.

По дорожке спешит Вагнер. Он в величайшем возбуждении, глаза почти вылезли из орбит и горят торжеством.

М а р г а р и т а (*в ужасе*). Вы?!

В а г н е р. Я, моя радость! (*Начинает целовать ей руки.*) Нам нужно выяснить наконец отношения!..

Маргарита дает ему звонкую пощечину, но вместо щеки попадает в нос.

В а г н е р. Зачем?! Вы с ума сошли!..

Он запрокидывает голову, но это не помогает — кровь хлещет на подбородок.

М а р г а р и т а (*пугаясь*). Простите... Я не хотела!..

Вытаскивает носовой платок и начинает вытирать ему кровь.

В а г н е р (*истолковав ее порыв по-своему*). Это так сладко! О, счастье моей жизни!..

Страстно целует ее в шею.

На это Маргарита дает ему другую пощечину и попадает в глаз.

В а г н е р (*с отчаянием, избитый*). Вы думаете, он — Фауст?! Он не Фауст. Фауст — это я!..

Девочка в ужасе пятится...

В а г н е р. Он украл все мои идеи. О мироздании, о макрокосме, о духах земли и неба!.. Он — узурпатор. А я — Вагнер... Маленький Вагнер... Нет, я — большой Вагнер! Я очень большой Вагнер! Я — Фауст!..

М а р г а р и т а (*с испугом*). Вы успокойтесь!.. Я верю, верю...

В а г н е р. Сейчас я вам докажу!.. (*Лезет в карман и достает из него шерстяной чулок, в который что-то завернуто.*) Я добился... Я совершил!.. Смешал эфирные масла аспарагуса и львиного зева с печенью гиены. И он вылупился... Гомункулус, сверхчеловек!

М а р г а р и т а (*заинтересовавшись*). У вас в пробирке гомункулус?

В а г н е р. Возможно. Все теперь возможно!..

Медленно вынимает из шерстяного чулка закопченную колбу.

В ней наблюдается какое-то движение.

Маргарита напрягает глаза...

Кричит и вскакивает с ногами на скамейку.

В колбе сидит мышь.

От крика девушки колба выпадает из рук Вагнера, разбивается, и мышь бежит в кусты.

М а р г а р и т а (*со стоном*). Мышь... Я ненавижу мышей!

В а г н е р (*страшно*). Что ты наделала?.. Плоды ночных трудов и вдохновений!.. Я задушу тебя!

Пытается душить Маргариту, но не может дотянуться до шеи, потому что девушка стоит на скамейке.

На дорожке появляется Фауст.

Вагнер в ужасе бежит прочь. Встав на четвереньки, он взбирается на вершину холма и, плача, пропадает из виду.

Ф а у с т (*с тревогой*). На вас лица нет...

М а р г а р и т а. Здесь был ваш Вагнер.

Ф а у с т. Вот как!.. Ну и?..

М а р г а р и т а (*приходя постепенно в себя и одергивая платье на груди*). Он молодец.

Ф а у с т. Сам знаю.

М а р г а р и т а. Он преуспел во всем. Он вырастил гомункулуса.

Ф а у с т. Да ладно. Полно меня разыгрывать!

М а р г а р и т а. Точно. Я сама видела.

Ф а у с т (*сокрушенно, после паузы*). Мне это никогда не удавалось... Я по сравнению с ним неудачник.

М а р г а р и т а. Несомненно.

Откуда-то сверху слышен далекий нечеловеческий вопль. С холма срывается несколько мелких камней, они падают к ногам Фауста.

М а р г а р и т а. Он только слишком нервный... Его бы согреть своим участием. А то он бед натворит.

Ф а у с т. Хорошо. Согрею. (*Берет ее детские руки в свои. Дует на них, потому что руки девушки замерзли. Зная тайну исповеди Маргариты.*) Я давно собирался вас спросить... Отчего вы почти не разговариваете с матерью?

М а р г а р и т а (*теряясь*). Я разговариваю!

Ф а у с т. Нет. С собакой, кошкой вы говорите больше. А мать... В чем дело? Почему?

Маргарита вдруг хватается за щеки, стараясь прикрыть их ладонями, потому что они выдают ее смущение.

Ф а у с т (*отвечая на собственный вопрос*). А я скажу вам... Я тоже не любил ее.

Девушка бросает на него потерянный взгляд.

Ф а у с т. И даже более того... Все было отвратительно. Румяна, которые делали ее похожей на куклу. Мел на лбу... И запах изо рта.

М а р г а р и т а. Не говорите... Я сейчас умру!

Фауст испытывает азарт от собственных слов. Он чувствует, что все они попадают в цель.

Ф а у с т. Но главное, соперничество, да! Она была богата, я же — беден. Учился впроголодь, на день — краюха хлеба. У нее ж — приемы и прогулки... И вдруг она болеет. И как-то раз за чаем, подавившись пирожным, умирает. За одну минуту. Мигом.

Маргарита суеверно крестится.

Ф а у с т. Но не это главное... Главное — в другом. В тоске великой, что меня настигла. И в совести разящей... Зачем дерзил? За что? За запах изо рта?.. И если бы спросили меня сейчас, желал ли я ее смерти? Я отвечу: да, желал. И нечем оправдаться. И мучиться мне до последних дней...

М а р г а р и т а (*внезапно страстно сжав его руку*). Вы духовидец!.. Книга жизни для вас открыта...

Ф а у с т (*польщенный*). Не жизни... Только человека. И я прошу вас: повинитесь пред матерью. За грехи, которых не было... И помните: она уйдет из мира раньше вас. Пусть это и помирит!..

Он с наслаждением наблюдает, как плечи Маргариты трясутся от волнения.

М а р г а р и т а (*после паузы, еле слышно*). Есть такой обычай. Меж близкими. Молиться сорок дней по умершему, держа в руках принадлежавшую ему вещь.

Ф а у с т (*подавляя неприятное чувство*). Не слышал.

М а р г а р и т а. Нет, в самом деле!.. Это могут делать все, кроме убийцы. Будете? Поможете мне?

Фауст молчит, и его молчание девушка истолковывает как согласие.

Вынимает что-то из кармана платья и сует в руку Фауста.

На его ладони лежит медальон с изображением Валентина.

Маргарита встает и быстро удаляется по аллее.

Дождавшись, когда она исчезнет из виду, Фауст размахивается и бросает медальон подальше от себя, куда-то в кусты, на каменистый холм...

Кухня в доме Гретхен

Ярко горит печь, и поленья в ее зеве трещат и плюются искрами.

Служанка и мать месят тесто для поминального пирога. Обе женщины раздеты до нижнего белья. Они потные, розовые, здоровые. Руки у них сильные, как у мужчины. Пальцы измазаны белой мукой.

На пороге кухни появляется Маргарита. Мать, бросив на нее мимолетный взгляд, снова утыкается глазами в тесто.

Тогда девушка становится перед ней на колени и страстно целует ее башмаки.

У овощной лавки

Овощи выставлены прямо на улице. Мать Гретхен набирает в корзину пучки базилика, капусту, морковь, розмарин... Внезапно кто-то трогает ее за рукав. Она оборачивается. Рядом с ней стоит товарищ Валентина, тот самый молодой человек, который пировал с ним в питейном погребке и приходил на поминки.

Товарищ Валентина. Я вам хотел сказать... Только не пугайтесь!

Мать. Что такое?

Товарищ Валентина. Отойдем в сторонку... (*Делает несколько шагов в сторону и останавливается у каменной стены.*) Конечно, я могу ошибаться... В погребке горел лишь масляный фонарь... но сильно схож фигурой...

Мать. Да говорите же!..

Товарищ Валентина. Тот человек, что был у вас на похоронах... Убийца вашего сына!

Мать. Что?!.

Товарищ Валентина. Доктор Фауст — убийца!..

Уходит.

Корзина выпадает из рук матери.

Лаборатория Фауста.

В окна бьет дождь.

На столе горит масляная лампа.

Фауст всматривается в кусок пергамента, на котором изображен знак Соломона — два равнобедренных треугольника, наложенных друг на друга звездой, с латинскими буквами и цифрами по углам.

В остервенении комкает пергамент и бросает его в угол.

Открывает человеческий череп, стоящий на столе, начинает вытряхивать из него монеты. Они вываливаются на стол вместе с крошками табака, обрывками бумаги и прочей мишурой. Монет мало, всего три...

Внезапно кто-то стучится в дверь лаборатории. Фауст оборачивается... На пороге стоит Маргарита.

Фауст. Вы?

Она промокла насквозь, вокруг нее на полу образовывается темное влажное пятно.

Фауст. К огню, к огню!..

Подсаживает ее к камину и дает укрыться шерстяным одеялом. Точнее, запеленывает ее, словно ребенка.

Маргарита бледна, ее бьет дрожь.

Маргарита. Я должна спросить вас... О вещи странной...

Фауст внимательно смотрит на нее, понимая: что-то произошло.

Фауст. Я готов к любому.

Маргарита. Простите... Я не хочу вас потерять...

Фауст. О чем угодно... Не стесняйтесь!

Маргарита (*с трудом подбирая слова*). Это что такое?

Фауст. Меха для раздувания огня.

Маргарита. А это?

Фауст. Реторты для перегонки ртути.

Маргарита. Понятно.

Фауст. Это все, что вы хотели спросить?

Маргарита (*утвердительно*). Да. Всё. Спасибо. Я уже согрелась. (*Отдает ему одеяло.*) Мне мать сказала... (*Теряясь.*) Нет, не то!..

Фауст. Что же?

Маргарита. До свидания.

Идет к двери.

Фауст. Я мог бы дать вам горячего вина... (*После короткой паузы, сокрушенно.*) Впрочем, вина все равно нет.

Маргарита (*еле слышно*). Это вы убили моего брата?

Фауст (*сдержанно*). Да. Это я убил.

Некоторое время оба молчат. Слышно, как в углу комнаты тихо поет сверчок.

Фауст отводит глаза в сторону, чтобы не видеть, как девочка уйдет.

Она медлит. То, с какой легкостью Фауст признался в убийстве, вогнало ее в столбняк.

Фауст краешком глаза, украдкой видит, точнее, чувствует, что она еще стоит, еще стоит...

Маргарита (*неожиданно поет*). «...Не садись на эту ветку, коль не знаешь, что на ней. Злой ловец поставил клетку для погибели твоей!..»

Смеется.

Дверь за ней закрывается.

Слышно, как по каменной мостовой стучат ее башмаки.

Фауст тупо смотрит перед собой. В голове его — хаос.

Он поднимает из угла скомканный пергамент со звездой Соломона, расправляет его рукой...

И снова углубляется в созерцание древнего знака.

Берег реки

Дождь прошел.

Ростовщик присел с удочкой на берегу небольшой полноводной реки, покрытом низкорослыми кустами и тростником. Он весь внимание и не сводит взгляд с деревянного поплавка.

За спиной его слышится шуршание. Появляется Фауст.

Фауст (*в волнении*). Мы все пропали!..

Ростовщик (*раздраженно*). Сам знаю. Нет рыбы. Одни утопленники!..

Выдергивает поплавок из воды и начинает свертывать удилище, чтобы уйти.

Фауст. А ты ведь, наверное, не рыбу удишь!..

Ростовщик (*обидевшись*). Это вы ловите человеков, а не я. За себя и говорите.

Фауст (*кратко*). Мы обнаружены.

Ростовщик (*с интересом*). Кто обнаружен?

Фауст. Мне девочка сказала, что я убил.

Ростовщик. Так это вы обнаружены, а не я. Она что... к вам приходила?

Фауст молчит.

Ростовщик. И вы, надеюсь, воспользовались случаем?

Фауст. Не в моих правилах пользоваться подобным случаем.

Ростовщик. Зря. Другого может и не быть. Вы даром упустили время, все отрицая.

Фауст. А кто тебе сказал, что я отрицал?! (*Вдруг берет ростовщика за грудки.*) Это ты отрицаешь, а я всегда говорю правду!..

Ростовщик (*потрясенно*). Вот как?.. Да ладно вам... Полно. Задушите!.. (*Отрывает от себя его руки.*) Наверное, мать дозналась.

Фауст. Возможно.

Ростовщик. Нам нужно уезжать.

Фауст. Без нее?

Ростовщик. А как же... (*Шепотом.*) Вы где-нибудь слыхали, чтоб убийца тащил бы на себе труп убитого? Ехать с девочкой — то же самое.

Фауст молчит. В ужасе от собственного положения садится на берег и обхватывает голову руками.

Ростовщик. Так, так... Только спокойно. Вас еще не арестовали. А это значит, что тайна пока сохранена внутри семьи. Не беспокойтесь. Матери мы заткнем рот.

Фауст. Вот в какую трясину ты загнал меня!

Ростовщик садится рядом и обнимает Фауста за плечи.

Ростовщик. Разве это трясина? Когда будете сидеть на цепи в местной крепости и выть, как собака, вот это будет трясина.

От избытка чувств целует его в щеку.

Фауст (*стонет*). Хотя бы ночь одна наедине... Мне большего не нужно!

Ростовщик. Эк, куда хватили!.. Ночь... Она же спит в одной светелке с матерью!

Фауст (*порывисто сжимает ему запястье*). Придумай что-нибудь!

Ростовщик. Пригласите ее к себе.

Фауст. После моего признания? Она плюнет мне в лицо.

Ростовщик. Тогда какая ночь?!

Фауст (*горестно*). И ты еще зовешься бесом? Где твой ум? Где буйство воображения?..

Ростовщик (*обижаясь*). Как будто вы знаете, что такое бес!..

Фауст. Знаю. Бес — это значит без совести, без чести, без Божьего суда... Вот что такое бес!

Ростовщик (*подавленный его аргументами*). Девочка не донесет на вас, это точно... А старушка... есть одно лекарство. Чтоб молчала.

Фауст (*предположив*). Секира?

Ростовщик. Сонная трава. Заснет мгновенно.

Встает на ноги.

Фауст (*снизу*). А Маргарита?..

Ростовщик молчит.

Сад дома Гретхен

В саду выкопан глубокий пруд. На дне его — зеленые водоросли, похожие на лапы подводного хищного существа.

Гретхен стоит на самом краю, лицо ее опухло от слез. Край платья намок в воде. Похоже, что она собирается свести счеты с жизнью.

Внезапно она чувствует чье-то присутствие за спиной.

Она не видит, что это ростовщик тянет за собой упирающегося Фауста. Подталкивает его к девушке...

Она ощущает прикосновение к себе. Видит мужскую руку, сжимающую ее плечо... Но это не Фауст. Это ростовщик.

Р о с т о в щ и к. Ни о чем не волнуйтесь... Всё — пустое... Только жизнь... одна жизнь прекрасна!..

Насильно заставляет Фауста обнять Маргариту, в свою очередь, обнимая ее за плечи и подталкивая к Фаусту.

Девочка сопротивляется. Три тела на секунду переплетаются и, шевелясь, начинают напоминать какое-то странное чудовище с дюжиной конечностей, неуклюжее, косолапое и тяжелое...

Улица города

Ростовщик идет по каменной мостовой, стуча по ней башмаками, и смеется. Ему забавно все: приоткрытые окна, из которых высовываются матроны и смотрят на него, полоска синего неба между домами, а в особенности — свое отражение в стеклянных витринах. Он похож на шар из тряпья на коротких ножках.

Внезапно за спиной он слышит чьи-то шаги. Оборачивается.

Прямо на него идет, как смерч, отец Фауста. Глаза старика налиты гневом, в его руках — тяжелая палка.

Ростовщик прибавляет шаг. Потом пробует бежать, но нога его задевает о камень и подвертывается. Ростовщик падает.

Отец Фауста начинает избивать его палкой.

Бьет по голове, туловищу и ногам.

Бросает палку на мостовую, вытирает руки платком. Подумав, кидает платок на землю и идет прочь.

Спальня в доме Гретхен

За окном бледные сумерки. Фауст открывает глаза, оторвав голову от подушки. В его плечо уткнулась Маргарита, она крепко спит.

Чуть поодаль на кровати лежит мать, она мертва. Правая рука ее безжизненно свесилась с перины и почти касается пола.

Фауст смотрит в окно. Он видит лицо ростовщика, который заглядывает в спальню со стороны улицы. Две глубокие морщины тянутся от носа ко рту и делают компаньона похожим на обезьяну. Под правым глазом его синеет здоровенный синяк.

А за ним торчат какие-то звероподобные рыла. Или это только кажется Фаусту? Медвежьи, свиные, волчьи... Кто они, эти существа? Орки, гомункулусы, инкубы?.. Неведомо. Но все они сладострастно уткнулись в стекло и стараются рассмотреть, что же происходит в спальне.

Фауст осторожно, чтобы не разбудить девочку, кладет ее голову на подушку и тихонько встает с постели.

Подбирает с пола пузырек, содержимое которого выпила мать. Крепко сжав, кладет себе в карман.

Горная местность

На лошадях они пробираются по горной тропе сквозь скалы.

Ночь. Фауста трясет.

Ф а у с т (*пытаясь унять озноб*). По-моему, погоня... Ты слышишь?..

Ростовщик не отвечает. Создается впечатление, что он заснул в седле.

Местность пустынна. Только воет в вышине ветер, и где-то вдалеке ему отзываются волки.

Внезапно Фауст видит впереди какую-то фигуру. Резко осаживает коня, и из-под копыт летят вниз осколки застывшей лавы.

Фигура в темноте, безусловно, женская. Она чем-то занята: то ли собирает нечто с земли, то ли, наоборот, разбрасывает.

Ф а у с т (*с ужасом*). Мы здесь не одни...

Р о с т о в щ и к (*очнувшись от забытья, зевая*). Успокойтесь. Это Медея. (*Складывает ладони трубой и кричит...*) Медея!.. Медея!..

Женщина скрывается в расселине скалы, как тень.

Ф а у с т (*выбивая зубами дробь*). Что она здесь делает?

Р о с т о в щ и к. Разбрасывает мясо своего малолетнего брата Апсирта...

Ф а у с т. Зачем?

Р о с т о в щ и к. Вот и я говорю: зачем? Ну убила, ну разрезала на куски... Но мясо-то зачем разбрасывать?.. (*Подумав.*) Скорее всего — собак кормит. Женщины очень жалостливы.

Ф а у с т. Ты шутишь?

Р о с т о в щ и к. Нисколько. У меня нет чувства юмора.

Ф а у с т (*в ужасе*). Ты куда меня загнал?.. Где мы?..

Р о с т о в щ и к. Это не я... Это вы сами себя загнали!..

Фауст, чувствуя подступившую тошноту, гонит коня дальше.

Еще один скалистый перевал... Потом другой.

Впереди стадо овец. Они похожи на тени. Некоторые из них опрометью бросаются прочь от лошадей. Другие более спокойны и продолжают щипать скудную растительность.

В середине стада, скрючившись в эмбриональной позе, лежит окровавленный полуголый человек. Он уткнулся подбородком себе в колени и заткнул уши руками.

Р о с т о в щ и к (*отвечая на безмолвный вопрос Фауста*). Каин.

В лунном свете заметно, что челюсти лежащего на земле подвижны и шевелятся...

Ф а у с т (*шепотом*). Что он делает с собой?

Р о с т о в щ и к (*вздохнув*). С ним приключилась странная история. После убийства брата он ест самого себя.

Ф а у с т. В каком смысле?

Р о с т о в щ и к. В прямом. Левое колено он уже отгрыз. Теперь дело за правой ногой...

Фауст пришпоривает коня.

Из-под копыт вырывается в небо какая-то большая птица. У нависшей каменной глыбы виден голый человеческий торс, похожий на мраморный. Однако склеванная наполовину печень его — живая, окровавленная и пульсирующая.

Ростовщик отчего-то смеется и хлопает в ладоши.

Фауст не спрашивает его, кто прикован здесь. Потому что сам знает его имя.

Гонит коня дальше в глубь истории и скалистого мертвого пейзажа. Зачем? Ради чего? Он сам этого не знает.

Слева от себя видит лощину, в которой горит яркий костер. На жаровне прикреплены какие-то обгоревшие маленькие тельца, напоминающие тушки зайцев.

Р о с т о в щ и к (*шепотом*). Господин Кронос... Оскопил серпом своего отца, женился на сестре и скушал собственных детей... Зачем?

Ф а у с т (*повторяя от ужаса*). ...Зачем?

Они въезжают в обширную долину, залитую лунным светом. Копыта лошадей начинают путаться в неподвижных телах, лежащих на земле во множестве.

Фауст хочет спросить, кто они, эти тела, но вместо вопроса из груди вырывается только хрип.

Р о с т о в щ и к. Это греки... А может быть, троянцы. В темноте не разберешь. И все из-за чего? Из-за ветреной дамы, которая слова доброго не стоит. Она — причина всего.

Ф а у с т (*хрипло, после паузы*). Покажи мне ее!..

Р о с т о в щ и к (*испытующе*). Ты в самом деле хочешь увидеть Елену?

Ф а у с т. Пожалуй.

Р о с т о в щ и к. Смотри не ослепни от ее красоты... Подними голову... Выше, выше!..

Фауст задирает голову вверх. В вышине светят яркие звезды.

Р о с т о в щ и к. Вот то созвездие, видишь?.. (*Указывает рукой на далекую конфигурацию звезд.*) Это и есть Елена. Она превращена в звезды. Дар богов, физическое бессмертие...

Фауст молчит.

Р о с т о в щ и к. ...а за что ей дарован такой блеск? За трупы?.. (*Указывает на клубки тел под ногами. Скачет вперед. Поле битвы остается за спиной. Виден большой грот. Он приближается к ним, как черный зев мифологического чудовища.*) А теперь — ваш старый знакомый...

Спрыгивает с лошади и на цыпочках подходит к пещере. Фауст, не слезая с коня, внимательно наблюдает за ним.

Ростовщик прикладывает палец к губам, приказывая молчать.

Фауст замечает какую-то фигуру, сидящую на камне.

Тень поднимает на него бледное, бескровное лицо. И Фауст узнает Валентина.

Тот некоторое время смотрит на него, не узнавая. Потом встает с камня и подходит вплотную к Фаусту. Трогает рукой стремя.

В а л е н т и н (*искренне*). Спасибо!..

Нагнувшись, целует серыми губами руку Фауста.

Конь вздрагивает и, испугавшись, подает назад...

Берег моря

Волны бьют о пустынный берег. Утро.

Холодное море прозрачно и равнодушно, как огромный кусок стекла.

Фауст слезает с коня, а точнее, падает в холодный песок.

Он обессилен. Некоторое время лежит без движения, потом начинает барахтаться, словно гигантский жук, пытаясь зарыться в песок, чтобы навсегда исчезнуть из этого мира.

Ростовщик с высоты наблюдает за его вялой истерикой, терпеливо дожидаясь, когда она стихнет и сойдет на нет.

Наконец Фауст застывает в песке, наполовину зарывшись в него.

Ростовщик слезает с коня и, набрав в рот соленой воды, плюет на Фауста, чтобы привести его в чувство.

Ф а у с т (*после паузы*). За что он поблагодарил меня?

Р о с т о в щ и к. За смерть. Потому что в жизни ему приходилось еще хуже.

Ф а у с т. Не понимаю.

Р о с т о в щ и к. Зависимость от матери, от капризов сестры, от друзей и знакомых... Он был гордый человек, и все его уязвляло. (*Подает Фаусту руку.*) Поднимайтесь. Поглядите, на кого вы похожи!..

Фауст, уцепившись, садится и обхватывает колени руками.

Ф а у с т. Что будет с девушкой?

Р о с т о в щ и к (*уклончиво*). Может быть, ничего. А может, посадят в темницу, если старушка мать не проснется.

Ф а у с т. Но мы спасем Маргариту?

Р о с т о в щ и к. Конечно, нет. (*Вынимает из кармана маленькие песочные часы и смотрит на то, как песчинки пересыпаются из одного резервуара в другой.*) Ой-ё-ёй!.. Уже столько времени!.. Нам надо спешить.

Фауст неожиданно успокаивается, взяв себя в руки. Встает на ноги и отряхивается от песка.

Р о с т о в щ и к. Идемте.

Ф а у с т. Куда?

Р о с т о в щ и к. Со мною.

Ф а у с т. Рано.

Р о с т о в щ и к (*огорчаясь*). Как это «рано»?.. Чего же ждать? Я вам уже всё дал. Всё сделал. Всё показал. Будущего я не знаю. А настоящее и прошлое — у ваших ног.

Ф а у с т (*подумав*). Нет. Я не доволен.

Р о с т о в щ и к (*удивившись, будто ослышался*). Что вы сказали?

Ф а у с т (*себе под нос*). Мне всего этого мало!..

Идет в глубину острова. Ростовщик, суетливо и сокрушенно разводя руками, спешит вслед за ним, оступаясь, шаркая...

Площадка гейзеров

Из глубины земли вырывается раскаленный фонтан горячих брызг. Фауст завороженно смотрит на него. Глаза его широко раскрыты, в них — неподдельное изумление. Давешняя печаль ушла куда-то, сгинула, испарилась.

Сзади подходит ростовщик, что-то бормоча себе под нос.

Ф а у с т (*с детским изумлением*). Фантастика!.. Как это устроено?

Р о с т о в щ и к (*ворчливо*). Откуда ж мне знать? Об этом знает только Бог.

Ф а у с т. Бог не знает. Но я... могу догадаться.

Ростовщик издает ртом возмущенный звук, так как шокирован подобным богохульством.

Вода шумит и изливается на камень.

Фауст трогает ее рукою и тут же отдергивает руку.

Ф а у с т. Все дело в разности температур. Тепло рвется в небо, а холод опускается к истокам земли. Я смогу это повторить и построить.

Осматривает выступ источника, протягивает руку в отверстие меж камней, будто хочет потрогать невидимый мотор.

Р о с т о в щ и к. Э-э!.. Нельзя... Вам нельзя туда!.. Вот ведь какой настырный!

Пытается оттащить Фауста от источника силой, но тот упирается, не дается и вдруг со злобой кусает руку ростовщику.

Тот в удивлении и ужасе отскакивает. Поднимает запястье к глазам, из него сочится кровь.

Р о с т о в щ и к. Так не принято между друзьями... Вы что?! Вы что это себе позволяете?!.

Фауст, будто не слыша, вытирает свои окровавленные губы рукавом. Рот его искривлен улыбкой.

Ростовщик от жалости к самому себе начинает всхлипывать. Перевязывает руку носовым платком.

Ф а у с т (*с неожиданной жестокостью*). Похнычь, похнычь!.. Сколько из-за таких, как ты, пролито в мире слез... Нужно когда-то пострадать и источнику зла.

Р о с т о в щ и к (*искренне*). У меня плохо сворачивается кровь. И потом, вы ничего не знаете о страдании.

Ф а у с т (*с издевкой*). А что особенного в твоем страдании?

Р о с т о в щ и к. Вечное одиночество... Холод космического пространства. И никаких надежд на спасение...

Его глаза на секунду становятся как бы стеклянными, как будто перед его внутренним взором открылась бездна.

Р о с т о в щ и к. Помните Гефсиманский сад? Плач о чаше... помните?

Ф а у с т (*с отвращением*). Ну и?..

Р о с т о в щ и к. Это не только Он... Это я плакал вместе с Ним.

Ф а у с т. У меня теперь нет сердца. И нету места для чужой боли...

Р о с т о в щ и к. Но я...

Ф а у с т (*прерывая*). Замолчи!.. Сейчас же!.. (*Топает ногами от ненависти. Потом, чтобы перевести разговор на другую тему.*) А это? Что это?

Показывает рукой на какой-то слабый отблеск высоко в небе.

Р о с т о в щ и к (*хлюпая носом*). Это радуга.

Ф а у с т. Отчего она?

Р о с т о в щ и к. Не знаю.

Ф а у с т. Дисперсия света. Я бы смог это повторить и воссоздать.

Р о с т о в щ и к. Зачем?

Фауст некоторое время думает. Потом начинает смеяться.

Ф а у с т. И это — твое прошлое и настоящее? То, что ты показал мне? Какая-то сумасшедшая, разрезавшая на части своих детей? И какое-то созвездие над головой, которое ты назвал прекрасной Еленой? Ты совершенно бесполезен. Ты, в самом деле, ничто.

Поворачивается и идет в противоположную сторону.

Р о с т о в щ и к. Эй... Так нельзя... Вы куда?

Ф а у с т. Я хочу быть один.

Р о с т о в щ и к. Мы так не договаривались.

Ф а у с т. А мы вообще никак не договаривались. Прощай!

Р о с т о в щ и к. Подождите!..

Пытается схватить компаньона за руку.

Ф а у с т (*со злобой*). Я превзойду тебя во всем. И мне больше не нужна твоя худосочная старомодная помощь.

Двигается по направлению к морю.

Ростовщик догоняет и виснет на его руке. Фауст некоторое время тянет его за собой. Ноги у ростовщика подгибаются, тело его волочится по земле, по острым камням. Он начинает выть, как собака.

Хватает Фауста за ноги, облизывает его камзол, потом башмаки.

Тогда Фауст начинает бить его ногами — в живот, по спине, по голове.

Ростовщик страшно воет.

Фауст ударяет его камнем.

Тело под ногой обвисает и перестает шевелиться.

Фауст уходит.

ОАТТО ЛАПТЭ

Никто нигде

ПО МОТИВАМ ПЕСЕН АВАМСКИХ НГАНАСАН

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ ЛИЧНОЕ ДЕЛО 2010

Не так давно произошла в тундре одна история.

Как оно было на самом деле, по правде, не знает никто.

Нам эта история известна из двух источников.

Одну версию как забавную байку рассказывают нефтяники-буровики.

Другую, драматическую, авамские нганасаны сложили в свою национальную песню-эпос.

Мы расскажем обе версии — и уже вам решать, в какой из них правды больше.

Край таймырской тундры, далее — только море. Стойбище рода Харючи. Ранняя весна. Сырой снег. Пасмурно. День близится к вечеру.

Двое, друг против друга.

Скинув малицы и обнажив ножи, ходят по кругу, утаптывая снег.

Осторожный вкрадчивый танец.

Узкие клинки ножей, узкие щели настороженных глаз. В глазах у обоих и страх, и решимость.

Замерли в напряжении оба, готовя наскок. Тихо.

Тишину можно трогать...

Скрипнул снег под одной из ступней.

Бойцы бросились друг на друга.

Грудь в грудь. Глаз к глазу.

Сцепившись, застыли в этом объятии.

Капля крови упала на снег... Другая... Третья... Потекла струйкой.

Один резко отскочил, откинув назад руку.

Другой, большой, замерев, стоял секунду... вторую... третью... Потом грузно осел на снег и медленно завалился навзничь, выворачивая колени к небу.

Откинувший руку застыл.

Купавшему мелкими скорыми шажками подбежал третий, шустрый охотник, упал на колено, заглянул в лицо.

Глаза поверженного еще смотрели в небо, потом замутнели, поволоклись пеленой и — выцвели.

Склонившийся закрыл их, взял горсть снега, положил на один глаз, на другой. Потом вскочил, подбежал к группе стоящих поодаль людей.

Слепой отец отвел повелительно руку в сторону.

Шустрый отбежал, подвел тот час же молодую, закутанную в паницу девушку, вложил ее руку в руку отца.

Слепой отец сказал:

— Тямда' Олей не нюв пыдар нер[1].

Кокаре подошел, взял девушку за руку, поволок к своему походному аргышу. Отвязал четверку белых оленей с нартами и калымом, отвел в сторону. Усадил Олею в свои ездовые нарты, бросил в ноги оленью шкуру, крикнул резко, гортанно передовому оленю и уехал прочь.

Шустрый уже не спеша, косолапо, подошел к оставшейся упряжи, забрался сверху на гору калыма, прикрытого шкурами, крикнул весело оленям, развернул упряжку к отцовскому чуму.

Титр. *Путь Кокаре домой лежал через равнинную тундру. Небо темнело. Олей забилась в угол на задке нарт, укуталась в шкуру, сидела букой. Ехали молча, объезжая проталины, оленей не гнали.*

[1] Вот моя дочь Олей, твоя жена.

Кокаре оглянулся на Олею, усмехнулся глазами, полез за пазуху, достал яркий-яркий красный красивый платок, бросил по ветру назад, в Олею.

Платок окутал, облепил лицо.

Олей стянула с лица платок, скомкала, насупилась, но платок рассматривать стала.

Кокаре улыбался, вел вперед упряжь.

Вдруг Кокаре сильно, властно крикнул передовому оленю, ударил хореем. Олени погнали.

Кокаре уперся ногами в полозья нарт, подготовился и неожиданно резко вонзил хорей в землю, стопоря нарты. Олени ткнулись мордами в снег, смешались, завалились друг на друга, а Олей полетела вперед — в объятия Кокаре.

Кокаре смеялся.

Олей испуганно глянула на него. Кокаре стянул с ее головы мех паницы.

Очень хорошенькая была Олей.

Впервые посмотрела она на Кокаре. Кокаре смотрел на нее глазами сумасшедшими.

Улыбнулась Олей. И смутилась...

К чуму Кокаре подъезжали уже в сумерках, сидя вместе на передке нарт, бездумно хохоча.

Кокаре остановил нарты, соскочил, подошел к оленям. Тут притихшая Олей, сидевшая на передке, вдруг сказала слово:

— Кокаре.

Соскочила с нарт и побежала к чуму.

Кокаре бросил оленей, скинул малицу, побежал вслед.

Олей, добежав до чума, откинула полог, оглянулась — на нее несся Кокаре, — взвизгнула и, смеясь, побежала кругом чума. Кокаре — за ней. Два круга обежали они, спотыкаясь и хохоча. На третьем круге Олей нырнула в чум. Ошалевший Кокаре в запале пронесся кругом еще трижды, пока сообразил, что к чему. А когда сообразил — остановился напротив входа, сделал пару шагов назад, скинул верхнюю куртку и с разбегу влетел в чум.

Чум дрогнул, раздался звон опрокидываемой посуды, падающих предметов, из чума выскочили ошалевшие, сонные, дремавшие в отсутствие хозяина собаки...

Кокаре и Олей спят под шкурами.

Свежее Олеево личико уткнулось сплюснутой щечкой в подушку, губы по-детски пустили слюнку.

Кокаре спал на спине, раскинув руки, ноги. Улыбался во сне.

Так, улыбаясь, открыл глаза, сразу — ясные. Лежал, оглядывая свой чум, свод, дымоход, небо в дыре дымохода, шест очага, кастрюлю, закопченный чайник... Жену молодую, лежащую рядом.

На улице вдалеке хорькали олени, лаяли собаки.

Все было его, и он был мужчиной. Теперь уже во всем.

Кокаре властно толкнул Олею в бок, сказал-приказал:

— Хань', Олей, нэмамдо' тавдад, намгэсь вэнекуд' мадарна"?![2]

Олей, сонная, вздрогнула, распахнула глаза, недоуменно смотря на Кокаре.

— Хань' нэмамдо' тавдад, намгэсь вэнекуд' мадарна"!! — повторил Кокаре, указывая на полог.

Мгновенно Олей проснулась.

Глаза потемнели, сузились. Ногами резко сбросила с себя шкуру — шкура полетела на тлеющую печку, — вскочила на ноги, гневная, нагая, крикнула узкими, сжатыми губами.

— Пыдар"хибян', тавыс?[3]

Развернулась круто, споткнулась у входа о пимы, схватила, надела на ногу, на другую, дернула полог и убежала прочь.

Кокаре, ошарашенный, наблюдал эту сцену, хлопая глазами, потом выдохнул, шлепнул удивленно себя по шкурам, сказал вдруг по-русски: «Ёпа твоя мать!» — вскочил, натянул штаны и, подпрыгивая, короткие тобоки, схватил тынзей и помчался вслед.

Шкура на печке заволоклась дымом.

Олей убежала далеко.

Кокаре бежал быстро, настиг, бросил тынзей. Олей от веревки уклонилась, упала, вскочила, побежала дальше. Кокаре собрал тынзей, догнал Олею снова, снова бросил, ухватил Олею за ноги, Олей запуталась, упала, кувыркнулась

[2] Пойди, Олей, убери за собаками, почему они лают?!

[3] Кто ты, нганасан?

через голову, вскочила на ноги важенкой[4]*, ногами ударила и — убежала вальяжно прочь, в низину.*

Кокаре в снегу, с тынзеем в руках, остался. Упал лицом удрученно в снег.

На другом, дальнем склоне Олей показалась вновь, снова женщиной, и исчезла уже совсем.

Берег ручья на равнинной тундре. День близится к вечеру

Выше по косогору — дикая и дурная ружейная пальба.

От неожиданности Архипович резко приседает, бросает сеть и выпрыгивает из лодки в воду. Черпанув в сапоги, выскакивает на берег и напролом через кусты лезет по берегу вверх, крича:

— Тихон! Блин!.. Тихон!

Выше бьет еще один выстрел.

— Тихон, мать твою! — орет Архипович уже на самом верху. Вдруг прямо на него прыгает что-то безумное и рогатое, а новый выстрел бахает по кустам. Архипович падает лицом в снег и уже исступленно вопит: — Тихон, мать твою, сука, дебил, ты чё!!!

Стало, наконец, тихо. Сверху послышалось:

— Архипович, ты, что ли?

— Я, что ли, — словно самому себе говорит Архипович.

Внизу у воды стоит олень.

Архипович снова лезет вверх и, добравшись, разводит ветки кустарника. Метрах в десяти от него в протолине, выставив между кочек ружье, почему-то залег Тихон.

— Ну, ты, блин, партизан, — говорит Архипович.

— Олень, смотри, бляха, олень, во! — Тихон, спотыкаясь и увязая в снегу, подбегает к Архиповичу.

Они стоят наверху и смотрят вниз. Олень пьет воду. Стало вдруг как-то тихо, услышался шум буровой. Олень, потряхивая рогами, чмокая, пьет из ручья воду. Архипович вскидывает ружье. Отдергивает затвор, смотрит.

— Пять выстрелов мимо, ты снайпер, парень. — Вонзает приклад в снег. — Олень, Тиша, домашний, ты что, не видишь? — спускается вниз. — Он нас не боится.

На мягких ногах подходит к оленю.

— Бяша, бяша... — Хлопает его по холке, олень выходит на берег. — Ну, бяша... — Архипович гладит оленя, воркует, приговаривает, хлопает по его бокам, по шее. — Бяша, бяша... — Потом вдруг властно и сильно обнимает его, прихватывая передние ноги, валит на бок, в снег и, резко взглянув на Тихона, цедит: — Ну!!

Тихон, лишь на секунду замешкавшись, выхватывает из-за спины нож и бросается вниз.

...Олень сильный и хочет жить. Двое мужиков, навалившись телами, матерясь, чертыхаясь, неумело и хищно давят оленя к снегу, распинают, выворачивают рога, хватают бьющие ноги, а нож бестолково мотается в воздухе...

Наконец олень затихает.

Струйка крови находит в сыром снегу извилистую дорожку и затекает в ручей.

Архипович и Тихон, отдуваясь, поднимаются на ноги. Странно, но волевое лицо Архиповича кажется даже растерянным. Но Тихон беспечен. Его шальные глаза блестят, щеки горят румянцем, волосы всклокочены, на шее болтается щегольской серый, бывший белый, шарфик.

Архипович смотрит на поверженного оленя и тихо говорит:

— Тундра, блядь.

Выше по косогору. Под вечер

Возвращаются еще засветло. Ковш бульдозера высоко задран кверху, в нем лежит олень, ветвистая голова свисает, мотается в стороны.

Бульдозерист Шабала, необъятный, как туча, что-то орет из кабины, указывая на рога. За ревом мотора его слов не слышно. Тихон так же неясно что-то весело орет ему в ответ. Архипович, закинув переломленное пополам ружье на плечо и улыбаясь какой-то внутренней улыбкой, отмахивается от Шабалы и смотрит вверх на темнеющее небо.

Сгружают оленя у котлобака. Натаха, рыжая молодая повариха, выходит на

[4] Важенка — самка оленя.

крыльцо, растерянно улыбаясь. Вахта закончилась, вокруг распластанной на снегу туши собираются пришедшие на ужин рабочие, черные от труда и мазута. Тихон в шарфике через плечо ходит вокруг гоголем.

— Ну чё, мужики, кто на новенького?!

— Что это, Тиша, откуда?

— Ё-моё себе, поцы! Не жить, не быть! Рога...

— И копыты!

— Натаха, что жмешься, тащи там что, нож, таз...

— Завтра будем хавать правильно!

— Губошлеп, здоровый, черт...

— Пацаны! А тушевать кто может?

— Тушевать... Свежевать!

— О! Цэ Тыхон и можэ! Тыхон, ты можэшь?

— Ни, не можу.

— Не ссы, Тихон, сделай красиво!

— Во, пацаны, Харч может, Харч — убийца!

— Я тебе не Харч, а Василий Макарович, и оторву я тебе язык твой поганый когда-нибудь. Вместе с яйцами.

— Шабала, ну где Натаха-то? Гони, давай, жёнку-то!

— Рога, мужики! Рога же?! Рога-то как?

— Что ли, спилить?

— А корневище как же?

— Пацаны! «Дружбой» по черепу!

— Уйди, Пеца, уйди вон...

— Да чё, поцы, ё, «Дружбой» — по черепу!

— Пеца, заткнись, не гневи Макаровича!

— Где Натаха-то? Блин...

— «Дружбой»! По черепу!

— Всё! Ша! хватит! Я не можу, но буду.

Все-таки это был день Тихона.

Необъятный Шабала и щуплый неугомонный Пеца прикатывают пустую кабельную катушку, опрокидывают ее на бок. Катушка образует помост. Темнеет. Кто-то сообразительный переводит луч прожектора к котлобаку. На помост взваливают тушу. Начинается действо.

...Как-то срывают шкуру — запутываются в рогах — голову отрубают — ею занимается Шабала — вырубает топором рога — Натаха, жмурясь и охая, выносит таз — таз заваливают потрохами — поскальзывается в крови и падает — Тихон матерится, зло жует папиросу — Пеца путается под ногами — все в крови, и снег в крови...

Архипович сидит в темноте на ступеньках своего балка, издали глядя на сцену в ярком луче прожектора и на пляску людских теней вокруг. Огонек сигареты, вспыхивая, изредка освещает его лицо...

Так закончился этот день.

...Архипович открывает глаза сразу. Что-то разбудило его. Что? Он оглядывает стены, окно, прислушивается. Все обычно: в углу посапывает Тихон, за окном, за занавесками, сырая утренняя мгла. Тихо. Архипович дотягивается до сигарет, закуривает, встает босыми ногами на пол, пьет теплую, согревшуюся за ночь в ковше воду, подходит к окну, разводит занавески и... даже приседает от неожиданности. Всматривается в окно, отходит, приседает, снова всматривается, зовет громким шепотом:

— Тиша! Эй, Тиша!

Тихон тотчас же вскакивает, подходит, заглядывает из-за спины Архиповича в окно и восклицает глухим непроснувшимся голосом:

— Во! Бляха-муха... Чингачгук!

За окном в предрассветной сырой хмари стоит абориген в полном походном снаряжении: малица, ружье за спиной, меховые тобоки, на поясе нож, в руках хорей, позади нарты, четверка оленей. Картинка.

Тихон в трусах выходит на крыльцо, зябко ёжится, сгибает приветственно в локте руку, говорит:

— Хай! Белый брат приветствует тебя! Ты кто?

Архипович видит, как нганасан несмело делает два шага вперед, но говорит легко, не смущаясь:

— Я — Костя. Оленя ищу. Важенку. От аргыша отбилась. Два дня ищу. В тундру убежала.

— О-ле-ня? — тянет Тихон.

— Та-а-к, — говорит себе Архипович, — та-а-к, — и начинает натягивать штаны. — Тихон! — кричит он, уже составив в голове план действий. — Не томи гостя! Зови в дом!

— Откуда здесь олени, ты чё, Костя? — Тихон удивляется очень умело. — Здесь буровая, вышка вон строится, какие олени?.. Ладно, давай распрягайся да заходи...

Тихон возвращается с крыльца, начинает одеваться.

Уже одетый Архипович выходит на крыльцо и коротко свистит в светящиеся напротив окна котлобака.

Из дверей котлобака выглядывает Наташа, за ее спиной показывается жующий Шабала. Архипович машет рукой: сюда! Наташа начинает спускаться.

— Да не ты! — кричит Архипович.

Тогда в дверь мимо Наташи начинает протискиваться Шабала.

— Здравствуйте! — говорит Архипович нганасану, привязывающему оленей за балком, подходит, здоровается за руку. — Проходите в дом.

И идет навстречу Шабале по деревянным мосткам, проложенным среди растоптанного снежно-грязевого месива.

Посередине пути они встречаются.

— Видел? — спрашивает Архипович, кивая головой назад.

Шабала удивленно таращит глаза на нганасана.

— Ты поел?

Шабала жует.

— Потом поешь. Значится, так. Возьми кого-нибудь, укати катушку. Так. Кровь там, у крыльца, прикрой чем-нибудь. Так. Натахе скажи, чтобы оленину затарила куда-нибудь подале. Так. На завтрак пускай подает вчерашнее, что там было, шницеля, что ли. Так. Это первое. Потом пройдись по балкам, по заначкам, собери у ребят, что осталось. Скажи, я сказал.

Соображает Шабала быстро. Жуя, кивает.

Архипович не спеша возвращается, заходит в балок. Спустя небольшое время из балка выходит Тихон, за ним Костя.

Они идут тем же маршрутом. Тихон видит, как за котлобаком скрывается спина Шабалы, в одиночку укатывающего кабельную катушку. Перед крыльцом, на месте разделки туши, уже валяется большой лист фанеры.

В котлобаке четыре стола. Все столы заняты, работяги вразнобой молотят по тарелкам ложками. Наташа торчит в окне раздачи. Пеца травит кому-то очередную байку. Мужики хохочут.

Входят Тихон и Костя.

Пецин треп обрывается на полуслове. Стук ложек стихает. Все оглядываются на вошедших. Их немые взгляды трудно назвать добрыми.

Тихон сразу обрывает желающего ляпнуть что-то Пецу:

— Пеца, тихо.

Трое рабочих собирают пустые тарелки, стаканы, составляют к Наташе, выходят, потеснив у входа Костю.

Тихон подходит к освободившемуся столу, вежливо спрашивает:

— Вы позволите, Василий Макарович?

— Не позволю, — бурчит уткнувшийся в тарелку Харч.

— Спасибо, — благодарит Тихон, усаживаясь рядом с Харчем. — Костя, садитесь, пожалуйста.

Костя садится напротив.

— Наташа! — Тихон жестами и мимикой подсказывает поварихе гостеприимную, радушную манеру держаться.

Наташа выплывает со своей кухоньки с тарелками и ложками.

— Сегодня у нас картошка, антрекот, — говорит она Тихону со значением.

Костя держится скромно, вежливо улыбается.

— Как спалось, Василий Макарович? — поправляя на шее неизменный шарфик, начинает Тихон светскую утреннюю беседу и тут замечает, что Костя сидящий напротив, изменяется лицом и начинает медленно втягивать голову в плечи.

Тихон оборачивается на Харча. Василий Макарович, зацепив золотыми зубами большой кусок жесткого антрекота, изо всей силы тянет его вилкой в направлении Кости, пытаясь оторвать. Антрекот не сдается. Харч краснеет лицом.

— Надо вам поработать над техникой, — вежливо замечает Тихон.

— По индивидуальной программе, — добавляет проходящий с пустыми тарелками Пеца.

Наконец металлическая вилка в руках Харча гнется, Харч отбрасыва-

ет ее в сторону и запихивает весь антрекот в рот руками. Щеки приобретают невероятный размер.

— Диззи Гиллеспи, — говорит Тихон.

Жующий Харч оскорбленно сверкает глазами.

— Да это музыкант такой, — успокаивает Харча Тихон, — хороший. — А когда тот успокаивается, добавляет: — Негр.

Харч снова возмущен. Но Тихон уже смотрит в окно на спускающегося с крыльца котлобака Пецу. Щуплый Пеца утыкается носом в необъятный живот Шабалы. Шабала огромной ладошкой накрывает голову Пецы, приближает ее к себе, начинает втолковывать что-то. Так они удаляются по деревянным мосткам настила — огромный бульдозерист и маленький тщедушный трелёвщик.

Между тем уже рассвело.

— ...так-шо не надо жадничать, хлопчик, — ласково рокочет Шабала в ухо трелёвщика, — тоби-ж и зачтется. Ты ж индийця в столовке бачив? Бачив. А олешку учора ризав? Ризав. Ну ты нэ ризав, так Тыхон ризав. А ты «Дружбой» хотив, по черепу. Так шо святое дело, вынь да полож...

Вообще-то, Шабала вырос на севере и хорошо говорит по-русски, но каждый раз, возвратившись из отпуска от многочисленной львовской родни, переходил для понта на как бы хохлятскую мову.

— Для индейца не дам! — отрезает Пеца. — Да вы чё, поцы, ё-моё, последнее на говно тратить! Их убивать надо, ё, а не водкой поить! То ж не люди! Зверье!.. Да и выжрали всё мы... Еще сразу. А Капкан дал? — вдруг спрашивает Пеца, заглядывая вверх, в лицо Шабалы.

— Який ще такий капкан?

Пеца выразительно клацает зубами, изображая золотые челюсти Харченко.

— Ну шо у тэбэ за рот такий, хлопчик, шо у тэбэ там наховано, — морщится Шабала. — Василий Макарович ще не дав, потому что с Василием Макаровичем я ще не гуторил, но хиба ж он не даст? А ты индийцю-то не давай, а Архипычу принеси. Мы индийця-то прыгостым трохы, в повозку его положим, за балки вывэдэм и нехай иде, на шо ёму тут по буровой шастать? Понимать надо. — Раздается резкий свист, Шабала оборачивается. — Давай, пошукай, пошукай, хлопчик...

Шабала мягко хлопает Пецу по спине, Пеца от хлопка спотыкается.

Архипович, перегнувшись из открытого окна, свистит Шабале.

Шабала и без того уже спешит по жидким мосткам. Теперь заметно, что куртка, штаны, даже болотники его топорщатся от чего-то напиханного туда. Необъятный хохол стал от этого еще необъятней.

— ...Так, — продолжает, садясь, Архипович прерванный разговор со стоящим у косяка бригадиром монтажников. — Значит, так, вертолет на пятницу, Макарычу без компрессора хана, будет стоять, так что прилетят в пятницу, крайний срок... Заходи! — машет он рукой заглянувшему в окно Шабале и продолжает: — И скажи дизелистам, чтоб сегодня тянули кабель, так, не филонили, так. Всё.

Бригадир в дверном косяке застревает с входящим в балок Шабалой, тот проталкивает его вон.

Шабала молча, как фокусник, начинает доставать отовсюду бутылки, заставляя ими стол. Две из внутренних карманов, две — из карманов штанов, две — откуда-то сзади, одну — из болотного сапога. Архипович, наблюдая это зрелище, начинает улыбаться все шире и шире и под конец уже смеется, говорит восхищенно:

— Вот, суки!

И смотрит на второй сапог Шабалы.

Шабала смущенно достает оттуда фляжку коньяку и ставит на стол.

— Ого! А это-то откуда? — подхватывает коньяк Архипович.

— Та цэ Натаха моя припасла, — улыбается Шабала, — казала эск... эк... люзив...

Очевидно, что уже только от произнесения одного только жениного имени Шабале становится хорошо.

В это время по стеклу открытого на улицу окна бутылкой позвякивает вытянутая вверх худая рука. Шабала берет бутылку и говорит в окно:

— Вот, гарний хлопчик! А прыкыдуесся...

Вместе с Пециной, правда, початой, поллитровкой на столе собралось восемь бутылок водки.

Коньяк Архипович отодвигает в сторону и видит в окне, как по узким мосткам идут из котлобака Костя, следом Тихон, а чуть поодаль, накинув на плечи неизменный армейский бушлат, прораб Василий Макарович Харченко. Идущий им навстречу Пеца, вихляя задом, руки в карманах, телогреечка сдернута по-пацански на плечи, прет нагло прямо на нганасана. Костя спешно сходит с мостков в грязь, пропуская нахального Пецу. Пеца, не повернув голову, хиляет мимо, но перед Тихоном сам соскакивает с мостков, картинно сломавшись в пояснице, следом пропускает и Харча, уже за спиной которого, передразнивая, громко клацает челюстями.

Харч, тем не менее, продолжает усиленно что-то жевать на ходу. Вконец измучившись, он останавливается, хлопает себя призывно по ляжке — к нему подбегают собаки — и шумно со злостью выплевывает свой так и не сжеванный антрекот. Собаки устраивают из-за куска мяса драчку. На лице прораба наконец появляется облегчительное блаженство.

— Наташа, говоришь, — Архипович с удовольствием, с улыбкой предвкушения отвинчивает коньячную пробочку. — Ты не пьешь, — говорит он Шабале, себе наливает рюмочку. — Ты будешь у меня трезвый. — И с видимым удовольствием медленно выпивает. — Забытый вкус, — говорит он с закрытыми глазами, потом достает откуда-то из-под стола еще две граненые сталинские рюмочки. — А сюда налей, так.

Шабала уже составил галерею бутылок под нары. Рюмочки он наливает до краев из початой Пециной бутылки.

Архипович достает тем временем консервы с килькой в томатном соусе, круг краковской колбасы, хлеб и неизменную, конечно, говяжью тушенку.

Вошедшие Костя и Тихон видят, в общем-то, сервированный стол.

— Так, — говорит им Архипович, поднимая в тосте новую рюмочку коньяку.

Неширокий и, вероятно, неглубокий ручей подо льдом. Во льду пробита большая, от берега до берега, прорубь.

На одном берегу сидит на корточках шустрый охотник с острогой в руках. Рядом с ним два подростка, чуть разных лет. На другом, опустив старческие, подагрические ноги в ледяную воду, — слепой отец.

За спиной отца стоит Кокаре, сутуля плечи.

Не оборачиваясь, слепой отец говорит:

— Мань не нюв ход пыдар небт.[5]

Кокаре развернулся и пошел прочь.

Кокаре стоит у останков своего сгоревшего чума.

Зашел в обугленный остов, огляделся. Пнул ворох тряпья, печку, подобрал чайник и чудом уцелевший Олеев платок. Вышел.

Кокаре пешком идет на жертвенную сопку, ведет на веревке оленя с большим белым пятном на боку.

На сопке, на жертвенном шесте, привязал тряпичные лоскутки и яркую, красную ленточку от Олеева платка. Речитативно, гортанно запел-забормотал. Посмотрел в глаза оленю. Обнял его. Зашептал в ухо слова прощения. Повалил...

Кокаре нагружает нарты провизией, осматривает упряжь, дергает постромки — деловито, сосредоточенно.

Оглянулся на остов сгоревшего чума и решительно прыгнул в нарты.

Где-то вдали накатом, грохотом услышался непонятный шум, как взрыв.

Кокаре, лишь на секунду прислушавшись и услышав привычное, ударил хореем передового, крикнул и отправился в путь.

Дружно звенят сомкнутые в тосте стаканы.

Сталинские рюмочки отодвинуты вон, в ход пошла тяжелая артилле-

[5] Найди мою дочь, твою жену!

рия — граненые стаканы. Фляжка коньяка опорожнена, стоит в стороне, равно как и пустая Пецина бутылка. Круг краковской колбасы стал уже полукругом.

Тихон сразу разливает водку по новой, а Архипович кивает Косте: «Ну, и?», — предлагая продолжить прерванный тостом рассказ.

— ...Нет, своих оленей мало, — продолжает Костя. — Ездовые есть. У всех есть. А диких стреляем. Еще — колем. Песца стреляем. Охотимся. Диких оленей, у-у-у, много...

— Подожди, как это «колем»? Кинжалами, что ли, ятаганами?.. — умничает Тихон.

— Пиками колем. Копьями. В почку. Старики еще научили. Поколки. Знаете? В воду загоним — по вешкам или махавкам. А сами — на ветках, лодки такие. И колем. Сзади, в почку. Прямо, с веток. А сами-то плавать не умеем...

— Чингачгук — он и в тундре Чингачгук, — философски изрекает Тихон.

— ...летом — дома. Зимой — на юге, в лесу. Снег рыхлый. Олени мох достать могут. Зароются в снег, одни жопы торчат. Важенки беременные ходют. Весной возвращаемся. Рожать в тундре надо. Дома. А я важенку потерял... Если осенью — ладно еще. А весной как? Весной нельзя... Кочуем, смотрим, вы уже буровую строите!

— Ладно, не парься! — сворачивает уже слегка захмелевший Тихон со скользкой темы и вдруг задает неожиданный волнующий вопрос в тему: — А что, зимой олени не это... не опа-опа?!

Тихон делает характерный жест, означающий, видимо, спаривание.

— Нет, — отвечает серьезно Костя, — зимой не опа-опа. Летом только. Опа-опа. Один раз.

— Олени ж не люди, — усмешливо щурится Архипович на Тихона, — это ж только человеки так могут. Круглосуточно. Вот, Тихон, ты... арифметчик. Если весной рожают, то как зимой-то? У тебя сегодня что-то вообще со счетом плохо.

Архипович стучит пальцем по краю пустого стакана.

— Ты ж коньяк пьешь?! — Тихон замечает пустую коньячную фляжку, подхватывает водку и наливает в стакан Архиповича. — Ладно! Тундра, тундра! — раздражается неожиданно он и тычет пальцем в стоящий рядом с рацией портативный телевизор. — Смотри вот! Вот «Сонька». С приемом, правда, не очень, но я включу — и уже в Сочи, темные ночи. Переключу — и на футболе, в Аргентине, Аргентина — Ямайка, пять-ноль! Ты знаешь, сколько он стоит? — соскальзывает вдруг Тихон на финансовую тему.

— Не знаю, сколько стоит. Зачем знать, сколько стоит. Не надо телевизор.

— Ага! Тебе только оленя подстрелить надо? Хорошо. Ну сколько, бляха, твой олень стоит?!

Очевидно, что бойцы вернулись к давнему спору, уже не первого часа. Тихон нападает, с некоторым высокомерием потряхивая головой. Костя спокоен, рассудителен, как бы себе на уме. Архипович откинулся на спинку стула, курит, роняя пепел, все слышит, улыбается, все видит. В том числе и то, как за окном вдалеке трактор тянет балок, рядом идет коренастая фигура, судя по походке — Харч. У Архиповича все под контролем.

— Олень стоит две нарты, — отвечает Костя.

— Ага. Хорошо. Сколько, бляха-муха, стоит тогда твоя нарта?

— Нарта стоит два оленя.

Тихон пытается осознать услышанное. Морщит лоб. Поворачивается к Архиповичу, разводит руками, как бы говоря: ну как с таким чудиком интеллектуально беседовать?

— Космогония, — говорит Архипович задумчиво, как бы про себя.

Тихон в еще большем замешательстве. Этого слова и он не знает.

— Племенная космогония. Нганасаны. Они родом живут. Кочевники. Мозги другие. Мир другой, — поясняет Архипович и добавляет: — Если тебе нужна нарта, зачем тебе телевизор?

Тихон снова морщит лоб. Пытается вникнуть. Костя тоже. У обоих получается не очень.

— Ну да ладно, бойцы. — Архипович смотрит на часы. — Тихон, так, вот что: ты пока покажи гостю наше

хозяйство, а лучше — свое. Так, у меня сейчас связь с конторой. — Встает, чуть покачнувшись, из-за стола, идет к рации. — И найди Шабалу, скажи...

В окне появляется голова Шабалы.

— Во! — восклицает Тихон. — Уже нашел! Джин! Шабала — шаман! А ваши так умеют? — спрашивает он Костю.

— Уже не умеют. У меня дед был шаман. На Быррангах. Он умел. Может, последний. Может, я тоже шаман.

— Ты? Шаман?

— Нет, — смеется Костя, — охотник я. И пастух. Своих пасу. Других колю.

— Ладно, ладно, шаманы. — Архипович кивает в окно Шабале. — Заходи!

Садится у рации в свое любимое самолетное кресло на колесиках и включает тумблер. Балок заполняют звуки эфира, перекличка многих буровых и конторы. Тихон и Костя встают, идут к выходу. У дверей Тихон останавливается, возвращается к столу, забирает в карман две стопочки, начатую бутылку водки и, подумав, полукруг колбасы.

В дверях они сталкиваются с Шабалой, по обыкновению застревают, Шабала пропихивает их вон.

На самой верхотуре уже построенной вышки — молодой, заросший щетиной монтажник. Судя по носу — пришелец с Кавказских гор. Огромным гаечным ключом он заворачивает такую же огромную гайку. Сделав последний оборот, он свистит вниз и следом, подождав, бросает гаечный ключ. Потом он устраивается поудобней, ловко цепляясь ногами, руками, цепным поясом за детали фермы, и достает пачку сигарет.

Так высоко в этих местах еще никто не сидел.

Снизу свистят, что-то кричат.

— Э-э, дарагой, сейчас, сейчас... — говорит он себе под нос, — пакурю и спущусь...

Орел молодой, он курит, сплевывая вниз, оглядывая округ.

Плоская, как столешница, тундра. В пятнах проталин. Набухший от влаги снег. Оттаявшие полыньи озер. На болотах пробились кочки. Низкое серое небо.

Вдалеке, на самом горизонте, армейский тягач транспортирует установку. Едва различимы фигурки солдат.

Внизу бригадир, дизелисты. Трактор тянет балок. Два других волокут к ГСМ цистерну. Кто-то машет руками, видимо, Харч. К вертолетной площадке подползает трелевочный трактор. С бревном. В котловане — бульдозер. Тундра вспахана в месиво, в грязь.

В поселке Наташа возится с тазом. У крыльца, на крыльце спят собаки. Лист фанеры прислонен к котлобаку. Наташа с тазом идет к веревке. Приметна легкая ее хромота. Развешивает белье. Шабала орудует рядом лопатой. Разбрасывает широким кругом окровавленный снег.

Вдали за балками — Тихон и индеец. Тихон голый по пояс, в темных зеркальных очках. Демонстрирует бодибилдинг. Так... И так... И этак... Затем втолковывает что-то нганасану. Показывает на замысловатую конструкцию. Хлопает индейца по плечам. Тот как-то нехотя, смущаясь, видимо, соглашается. Ложится на механизм, пристраивается.

Тихоновский фитнес-зал представляет из себя деревянный пол-настил из досок под козырьком, прибитым к задку балка. Нечто вроде веранды с тылу. Несколько агрегатов-конструкций из подручных найденных грузов — килограммов металла, тросов, кронштейнов и блоков. Неизменные гири, гантели. Конечно, штанга. Турник.

...Лицо Кости приобрело малиновый оттенок. Костя выжимает вес. По стенке балка, изнутри, кто-то отчаянно чем-то молотит. Сбивает дыхание с ритма. Груз медленно ползет вверх. Едва достигнув предела, килограммы металла с лязгом бухаются на настил. Вторая попытка: груз чуть отрывается от земли, дрожит, приподнимается на пару сантиметров и... обессиленно падает. Всё. Костя сдается.

Тихон великодушен.

— Да ладно, ничё... Для первого раза неплохо. — Хлопает себя по груди, по прессу. — Для этого знаешь, как

надо работать? — Гордится. — Систематически! И не лениво.

Он садится на место Кости, вставляет руки в рычаги агрегата. Кисти рук у него в коротких, без пальцев, пижонских перчатках.

— Да кто там колотит-то? — спрашивает он раздраженно, кивая назад, на балок, и тут замечает за Костей, на далеком горизонте, слабое возгорающее свечение, скорее, отсвет на облака. — Смотри! — говорит он Косте, и Костя оборачивается. — А теперь слушай!

Спустя время до их слуха долетает перекат уже знакомого грохота-взрыва.

— Ракетчики. Небо дырявят. Мы — землю, они — небо.

И Тихон легко лязгает килограммами груза.

Костя смотрит на горизонт.

— Кос-мо-гония, — вдруг говорит он и, оглядываясь на Тихона, добавляет с улыбкой: — Большого Белого Брата.

Тихон хохочет:

— Соображаешь!

Конструкция гремит, скрипит, лязгает, килограммы ритмично летят вверх, вниз, Тихон дышит, как паровоз. Плечевые, грудные, бицепсы, трицепсы, прочие мышцы могуче перекатываются под кожей, поднимая и опуская на рычагах и тросах килограммы металла.

— С-К-А, — вдруг откуда-то сбоку говорит Костя-Чингачгук.

Тихон с грохотом опускает груз, весь аппарат лязгает. Он отдувается, переводит дыхание, сдвигает очки на лоб.

— Нехорошо с утра пить, — улыбаясь, хлопает себя по плечу, а ниже, на предплечье, красуется наколка — эмблема хоккейного клуба СКА. — Я там играл... по молодости. — Тихон сжимает кулак, яростно трясет им в воздухе. — Через меня никто не мог пройти!! Всем ноги-руки ломал! Тихонов. Может, слышал? Ну да, откуда... А это знаешь? — На левой груди у него вторая наколка, фигурка с крыльями. — Ангел с Петропавловки. Ты в Питере был? Ну да, откуда... А я этого ангела из своего окна каждое утро видел... А потом, бац! — Тихон, распальцевав кисти рук, машет ими в воздухе. — И полюбил заполярную тундру... «На че-ты-ре года-а обще-го-о ре-жи-ма-а!» — напевает он блатной мотив. — Да что там, блядь, творится-то? — вдруг окончательно раздражается Тихон на непрерывный грохот в балке, резко накидывает на шею шарф, встает, обходит балок.

Чингачгук собирает стаканчики, колбасу и идет следом.

Обойдя балок кругом, Тихон видит в проеме настежь распахнутого окна Пецу. Пеца колотит обухом небольшого топорика по стенам. Тихон запрыгивает на стоящую под окном бочку и заглядывает внутрь.

— Ого!

Пеца не реагирует на явление Тихона в окне, продолжая зло, даже ожесточенно молотить топором по стенам. В зубах у него зажаты большие гвозди. Очевидно, что занятие ему не нравится: гвоздями он прибивает к стене отвисшую, местами отклеивающуюся бахрому обоев.

— Это кто ж тебе такое благородное дело поручил? — интересуется Тихон.

Пеца, рот в гвоздях, не отвечает, только зло сверкает глазами. Тихон оборачивается к Косте, примостившемуся на перевернутом ящике и уже разместившему на нем стаканчики и полукруг колбасы.

— О цэ — Пэца, гарний хлопчик, — говорит Тихон по-шабалински тоном экскурсовода, — наш интеллектуальный работник. Выдающийся трелёвщик. Максимального разряда. Сейчас он на повышении. Переведен в обойщики. Готовит объект к сдаче. Вероятно — бурильщикам. А скобой прихватить не пробовал?

— Не пробовал, — зло бурчит Пеца сжатыми зубами.

— И не пробуй. А то будет заметно.

Тихон спрыгивает с бочки, а Пеца, выхватив изо рта гвозди, подлетает к окну.

— Да чё, ё, поцы, плохо, что ли? — Пеца замечает рядом с Тихоном ненавистного индейца и расстраивается уже совсем: — Мою ж водку и жрут...

Он оборачивается, оглядывает уже сделанный участок стены.

— Очень, очень красиво, — не смотря хвалит Тихон. — Дюже гарно. —

Садится рядом с Костей и разливает по стаканчикам водку. — Особливо тот узорчик в углу. Розочкой. И тот вон — сердечком.

Пеца в раздражении начинает колотить еще громче. Костя с Тихоном звонко чокаются и выпивают.

— Ты бы гвоздики-то загибал както, — продолжает изощряться Тихон, — а то будет уже не дюже гарно.

Гвоздь в руке Пецы на этих словах загибается. Пеца зло вминает его в обои.

— Другое дело! — хвалит Тихон. — А по пальцам не пробовал?

Пеца бьет себе по пальцам, взвывает, мечется в окне кругами.

— Ну на фига тебе пальцы? — не унимается жестокий Тихон.

Пеца в бешенстве мечет в окно топорик. Тихон резко приседает, топорик свистит над его головой, а Костя с кратким, гортанным криком ловит топорик за рукоятку.

Все застыли. Немая сцена.

Костя с томагавком в руке в позе Чингачгука...

Пеца в окне, до смерти перепуганный собственным поступком...

Присевший Тихон, донельзя вдавивший голову в плечи...

Тихон сдавленно кашляет. Раз... Другой... Закашливается. Очки со лба падают на нос. Его просто пробивает на кашель.

Чингачгук медленно опускает руки.

Тихон, еще в кашле, бросает взгляд на Пецу — вид его страшен — и ломится в дверь балка. Пеца в ужасе выскакивает в окно. Зацепившись за подоконник, он вываливается наружу, вскакивает, вооруженный сжатыми кулаками, готовый отразить нападение Кости, прыжком разворачивается и стремглав несется прочь.

Но Чингачгук уже спокоен. Топориком он режет на аккуратненькие кружочки краковскую колбасу.

Пеца сломя голову несется вдоль поселка вышкомонтажников, мимо выходящего из балка Архиповича, не видя ничего вокруг.

Архипович провожает его удивленным взглядом и резко свистит в сторону «Красного уголка» Тихону и Косте.

На свист Архиповича оборачивается прораб Харченко, руководящий в стороне установкой балков для бурильщиков, но замечает встрепанного Пецу, перешедшего уже с бега на скорый, как бы спешащий деловитый шаг, и коротко, внятно командует:

— Солдат, стой! Ко мне!

Все-таки Харч бывший военный, капитан железнодорожных войск в отставке. Пеца подходит.

— Обои прибил?

— Прибил, Василий Макарович, — все еще с перепугу Пеца называет Харча по имени-отчеству.

— Ну и добре, — кивает удовлетворенно Харч. — Теперь дуй к Натахе на камбуз. Она знает, что делать.

Но Пеца уже пришел в себя — руки снова в карманах, взгляд нахальненький.

— Да вы чё, поцы! На камбуз! Ё-моё! Официант я вам, что ли?! Дуй сюда, дуй туда!.. Я — трелёвщик, я...

— Ты не трелёвщик, ты треплёвщик! — вскипает Харч. — На хер мне такой трелёвщик нужен?! Ты трактор загубил? Загубил. Я тебя отстранил? Отстранил. Без тебя натрелюют! Ты у меня на химии, в исправительных работах. Так что не баклань много, а дуй к Натахе! Она тебе будет сейчас и сержант, и полковник! Дуй.

Харч отворачивается от Пецы, закончив тему, и машет рукой бульдозеристу, приволокшему очередной балок: «Давай!»

Пеца привычно и даже уже как-то буднично, лениво клацает за спиной Харча зубами и бредет к котлобаку.

Но долго печалиться Пеца не умеет, замечает идущего впереди с канистрой на плече Шабалу, догоняет его и начинает какой-то трёп. Так они и идут снова — огромный бульдозерист и чуть ли не по пояс тому разжалованный трелёвщик.

Тем временем Тихон вскрывает известным топориком дощатый ящик с какой-то нерусской маркировкой. Архипович и Костя наблюдают за ним. Архипович при этом выглядит немножко как бы иллюзионистом, демонстрирующим нечто.

— Олени, говоришь? — хитро смотрит он на Костю.

За спиной вежливо улыбающегося Кости показываются Шабала с канистрой и непрерывно болтающий Пеца. Шабала сворачивает к ним, а Пеца идет дальше.

Тут Тихон делает топориком последнее движение, и стенки ящика эффектно распадаются на четыре стороны.

— Вот теперь тебе олени, так! — говорит Архипович.

Взорам зрителей предстает новенький, сверкающий хромом и никелем, лакированный снегоход.

— Я-ма-ха, — с удовольствием читает Тихон и трясет сжатым кулаком. — Танк!

— Гарная машинка, — соглашается Шабала.

Костя тоже улыбается и кивает. Архипович доволен произведенным эффектом. Снегоход для бурового участка выбил из конторы он сам, чтоб не мотаться на соседние буровые, а у него их три, все время на бульдозере, с Шабалой.

— Шабала, — оглядывается на бульдозериста Архипович.

Шабала подхватывает канистру.

— Тихон, — оглядывается Архипович в другую сторону.

Тихон отвинчивает у снегохода крышку бензобака.

— Костя, пройдемте в партер.

Они отходят поодаль, садятся на ящики, Архипович достает сигареты, протягивает Косте. Закуривают, предвкушая зрелище.

Шабала заливает в бензобак горючее. Тихон обходит снегоход кругом, пробует рычаги, педали, потом вдруг кричит:

— Бляха-муха! Дело святое! — Достает из кармана бутылку, отвинчивает пробку, плескает водку на лыжу и гусеницы, подходит к Архиповичу и Косте. — Чуть не забыл!

— Я бы не забыл, — говорит Архипович и достает из кармана стаканчик.

И Тихон достает стаканчик. И Костя достает стаканчик. Все смеются последовательности движений. Тихон разливает. Подошедший Шабала протягивает им малосольный огурчик, у него всегда все необходимое оказывается в карманах.

— Джин! — кивая на Шабалу, обращается к Косте Тихон.

— Шаман! — соглашается Костя.

Все, кроме Шабалы, звонко чокаются и выпивают.

Тихон садится за руль снегохода.

Взревевший мотор стреляет клубом дыма. Снегоход срывается с места. Тихон лихо, стоя на подножках, выписывает виражи, несется туда, обратно, вокруг неожиданно расторопно вертящегося Шабалы. Архипович и Костя дико хохочут. Тихон орет и закладывает новый вираж вокруг котлобака. За котлобаком сначала раздается кокетливый женский визг, мотор ревет, удар, трясется электрический столб, дребезжат провода, с другой стороны балка в панике выскакивают собаки, затем вылетает пустая бочка и следом Пеца, хватающийся за штаны.

— Сука! — орет через рев мотора Тихон. — Сука! Я тебе еще топорик припомню! — Тихон гоняет Пецу петлями. — Архипыч! Он котлобак обоссал!

Пеца резво сворачивает в размоченную бульдозерами хлябь и только там получает возможность наконец заправить штаны.

Тихон сбрасывает обороты и выруливает снегоход к месту.

Архипович смотрит на взъерошенного Пецу, на возбужденного Тихона и задумчиво говорит Косте:

— Костя, ты на свой чум ссышь? — Вопрос риторический, поэтому Костя только улыбается. — И я на свой балок не ссу. И Шабала не ссыт. Не ссышь? — Шабала мотает головой. — А вот Пеца у нас на котлобак ссыт. Тихон! Запри, пожалуйста, Пецу в уборной. Пускай привыкает.

Тихон делает два устрашающих шага в сторону Пецы, тот пулей выскакивает из спасительной грязи, делает крюк и скрывается в котлобаке.

Пеца вносится в котлобак и закрывает дверь на крюк. Наташа, улыбаясь, смотрит на него.

— Да чё они? Чё? Совсем, что ли... — не договаривает Пеца фразу.

— Пеца, Пеца... — говорит Наташа и скрывается на кухне.

Пеца ходит по столовой между

столиками, отдуваясь, возмущенно жестикулируя. Из кухни выходит Наташа с чайником и стаканами и, разливая чай, говорит:

— Давай уж...

За окном неожиданно снова раздается рев снегохода. Наташа садится к окну.

На этот раз за рулем снегохода сидит Костя, машина работает пока на холостом ходу, вокруг суетятся, инструктируют Архипович, Тихон и Шабала. Потом они снова чокаются, выпивают, хлопают Костю по плечу и дружно отходят. Секунду снегоход стоит на месте, рычит, затем как-то даже подскакивает и срывается с места. Костя делает крен, оборот, Тихон мечется влево, Костя вправо, снегоход мчится в сторону котлобака. На мостках снегоход подпрыгивает, как на трамплине, Костю вышибает из седла в снег, в кусты. Наташа вскрикивает и выбегает на крыльцо, Пеца за ней.

Снегоход без седока во весь опор мчится вдоль ряда балков, на проталине его разворачивает, и он, взревев, скрывается за балками.

С колен поднимается перепуганный Костя.

Все растерянно смотрят друг на друга.

Ровный рокот мотора постепенно затихает в далях тундры...

Наташа оборачивается, возвращается в балок, проходит мимо Пецы, заходит на свою кухоньку. На плите кипят кастрюли, что-то жарится, парится. Кастрюли не очень вдохновляют Наташу. Она идет к столу, выдвигает ящик и долго ищет там что-то среди всяких мелких кухонных нужностей и ненужностей. Наконец находит завалявшийся тюбик алой губной помады. Садится к окну перед маленьким треснувшим зеркальцем и задумчиво красит губки.

Солнце в пелене. Небо ровное, светлое. И из этой светлой пелены, из тишины слышится, нарастает, свистит что-то...

Что-то грузное, тяжелое стремительно приближается сверху, рвет облака, падает, шмякается на землю, подпрыгивает, шипит, снег парится...

Кокаре, лежавший в проталине на сухих кочках, сел, оглянулся на шум падения и на встревоженных в упряжи оленей.

С неба упала ступень ракеты. Снег шипит, тает, ступень еще дышит...

Кокаре встал, подошел к этой еще живой груде металла, обошел ее кругом, практично обогрел об нее руки, философично на нее пописал, сел в нарту и, крикнув на оленей, скрылся под сопкой.

На буровую опустились густые сумерки. Непривычно тихо. На фоне еще чуть серого неба силуэт известного сооружения — дощатого туалета.

Из сумеречной мглы проявляется еще один знакомый силуэт — необъятный Шабала с бревном под мышкой. Бревно в этом соотношении кажется веточкой. Шабала аккуратно прислоняет его к туалету и, не спеша, удаляется по поселку. Во многих балках уже горит неяркий свет, вяло потявкивают сытые собаки. Окно балка Архиповича распахнуто по-прежнему настежь, сизый табачный дым выплывает из окна слоями, слышны неясный говор работающего телевизора и тихий меланхоличный перебор гитарных струн. Внятной мелодии нет, кто-то лишь трогает струны. Шабала сворачивает к своему балку и растворяется в сумерках.

На мгновение окна Архиповича изнутри озаряются бликами фотовспышки. Блики сопровождаются жужжанием моторчика, переводящего кадр фотомыльницы.

Тихон — фотограф. В кадре — прикорнувший, прислонившийся к стене и свесивший набок голову Костя-Чингачгук. Тяжелая эта мужская работа — питие водки. Тихон подсев, изогнувшись, делает кадр.

— Компромат на всю тундру. Сон шамана. Развесим по тундре — на фонарных столбах, на всех тумбах с афишами...

Тихон разглядывает Костю, кладет мыльницу на стол, смотрит на нее, тычет пальцем, говорит Архиповичу:

— Минимум полтора оленя.

Архипович мягко улыбается из своего самолетного кресла, продолжая чуть трогать струны гитары. У его

изголовья сочными экзотическими картинками мерцает экран телевизора. Но не аргентинским футболом и не темными ночами города Сочи — на экране решительный отряд воинственных конкистадоров рубит мечами девственную сельву, пробивает в зарослях свой непреклонный путь.

Но Тихон замечает над головой Кости криво висящую фотографию в рамке. Фото изображает группу орущих парней на фоне Петропавловской крепости. Встает, покачнувшись, — становится ясно, что и он пьян изрядно, — подходит, поправляет рамку. Теперь она висит криво в другую сторону. Тем не менее довольный Тихон садится.

— Теперь ровно, да? — говорит Архипович с сигаретой во рту, роняя с нее длинный пепел, — вот поэтому ты давеча в олешку-то и не попал.

— Кто не попал? Я не попал?! — пьяно возмущается Тихон. — Да, не попал, — впрочем, тут же соглашается он. — Чингачгук! — Тихону надоело беседовать с самим собой или с молчаливым, романтически настроенным Архиповичем. — Чин-гач-ч-ч-гук! — делает он манерное ударение на последнем слоге.

Поскольку Костя не отвечает, Тихон начинает изощряться в филологии:

— Чина!.. Гача!.. Гука!.. Чина-гача-гука!

Костя нем.

— Вот чувырла ненецкая, — говорит Тихон и делает новое филологическое открытие: — Ненецко-фашистский захватчик!

— Захватчик не я, — открывает ясные глаза Костя, — это ты захватчик... А я — нганасан. Не ненец. И тундра моя. А вы тундру засрали...

— Сжечь, к дьяволу, всю деревню! — очень в тему приказал с экрана телевизора конкистадор Клаус Кински.

Воины, сверкая мечами, пылая огнями, ринулись на туземные постройки. Индейцы, подхватывая детей и женщин, бросились прочь.

— Вот сволочь! — от души засмеялся Тихон. — Костян! Я думал, он спит! Тундру ему засрали! Сам важенку потерял! Вот хитрая... — он поискал слово, — ...жопа! Ты не Чингачгук! Ты просто вождь Костян Хитрая Жопа!

Костя смотрит на красное распаренное лицо Тихона.

— Ты тогда — Жопа Румяная.

Тихон заходится в хохоте. Даже Архипович от смеха перестает щипать струны.

— Согласен! — орет Тихон. — Я, Тихон Румяная Жопа! Уже хорошо, что не Жопа Приятная!.. Бляха! Выпьем! — Тихон плещет в стаканы. — Только уже не за тундру! Не за засратую! Ну ее к ляду! Сколько, блин, можно?! Давайте за Питер, за моих корешей! — чокается стаканом с портретом орущих парней, со стаканами Кости, Архиповича. — За Петроградскую сторону!

Тихон залпом выпивает. Следом — остальные. Костя просыпается уже окончательно.

Тихон забрасывает в рот папиросину, назревает любимый логичный вопрос:

— Кстати, Костя, а как у вас в тундре обстоят дела с женщинами?

— Плохо обстоят. С женщинами. Плохо стало. Не хотят кочевать. Раньше все кочевали. Теперь нет. Жениться надо далеко ехать. Может, на Таймыру. Или на берег, на залив. Там еще есть. Молодые женщины. Мой брат поехал, женился. А наши в город бегут. Другой дядька мой вернулся в поселок. А женщины нет. В тюрьму посадили.

— Как посадили? Ее? За что?

— Да нет. Дядьку моего посадили. Он вернулся, а женщины нет. Он в город поехал. Там ее нет. На буровой нашел потом. С татарином. Убил татарина. Его посадили. Скоро вернется.

— Что-то у нас на зоне я нганасан ваших не видел.

— Наши на юге сидят. Может, в Чиринде.

— Это тебе Чиринда — юг? Туркмения, да? Экие вы горячие парни... — запечаливается Тихон, но ненадолго. — Какой же им кайф в чуме-то? Женщинам?

— В чуме хорошо. В тундре хорошо. Одному в тундре хорошо.

— Как же одному? Как же хорошо?

— Одному. С оленями. Может, с женой. С братьями.

— Слушай, Костя, а как вы в тундре, ну, это... того?..

— Опа-опа? — помогает Костя.

— Ну!

— Обычно. В чуме опа-опа. — Смотрит на Архиповича. — Круглосуточно.

— А братья если? Они ж рядом спят. Слышат.

— Братья рядом спят. Слышат.

— А летом как? На травке? Не колется?

— А летом — на травке. Колется.

Тихон задумывается. Костя усмешливо щурится.

— Все как у людей, Тиша, — подытоживает, иронично глядя на Тихона, Архипович, дотягивается до телевизора и приглушает звук. — Наливай давай, так лучше...

Тихон быстро выходит из беспричинной печали. Воодушевляется, плескает из бутылки по стаканам, встает, расправляет плечи.

— Необходимый тост! Необходимо встать!

Костя встает, Архипович выпрямляет в кресле спину. Тихон лихо, по-гусарски, отводит локоть.

— За этих женщин, черт возьми! — звонко бьет в стакан Кости, в стакан Архиповича, раскатывает по щеке свой стакан, выпивает залпом. — Гип-гип! Ура! — На слове «ура» стучит дважды пяткой в пол, вопит: — А теперь в номера! К актрисам!

В дверь внятно стучат, входит Наташа.

— Можно к вам, Архипович?

— Ната-а-ша... — мягко улыбается Архипович.

— Натаха! — радостно кричит Тихон.

— Здравствуйте, — вежливо говорит Костя.

Наташа плавно вплывает в комнату, движения ее, несмотря на хромоту, мягки и уютны. Наташа принарядилась: алые губки, глаза подведены, новая блузка на пуговках, джинсы сменила юбка.

Наташа ставит на стол укутанную в махровое полотенце кастрюльку.

— Вы же не ели ничего, мальчики, — кладет на плечо Тихона его шарфик. — Я постирала тебе, Тиша. — Ставит перед Архиповичем фляжечку коньяка. — А это вам, Архипович.

Тихон успевает мельком ухватить Наташу за коленку, нажимает клавишу магнитолы — в комнату вплывают мягкие звуки блюза, — накидывает на шею ослепительно, оказывается, белый шарфик, подхватывает со стола фляжку.

— Коньяк! — подкидывает ее в воздух. — Эксклюзив, Архипович! Она их рожает, что ли? Меня она так не балует!

— Наливай-ка лучше сюда, — Архипович подставляет свою коньячную рюмочку, — чего тебя баловать? Ты сам набалуешься... Наташа, так, садись рядом с гостем, вон там вот, к окошку...

Наташа, игнорируя благородно предложенную Тихоном коленку, пробирается между столом и Костей.

— Уж лучше я с Костей... Вас ведь Костя зовут? Коньяк я на майские берегла, на праздники. А сегодня подумала: да сейчас уже праздники!

Наташин зад проплывает перед лицом Кости. Костины глаза округляются. «...На Таймыре время блюза...» — мягким, душевным баритоном сообщает магнитола.

— Ой! Ой! — ойкает, протискиваясь, Наташа, наконец садится, улыбается, говорит: — Там кто-то кричит на улице.

— Кто кричит? Где?

— Я шла, а кто-то кричит на улице. И стучит еще.

Тихон застывает с бутылкой в руке, приглушает звук магнитолы. Все прислушиваются. И правда — кто-то кричит и стучит.

— Бляха-муха... — говорит Тихон.

Из ночи распахнутого окна раздается:

— Цэ я закрыв Пэцу у туалете. Нехай привыкае...

Первым захохотал Архипович.

— Так это он там колотит?.. И давно?

— Да ни, нэдавно... Можэ вин там обои прыколачуе?

— Ну, Шабала! — Тихон в восторге машет бутылкой. — Заходи, бандера! Пеца не задохнется, ему полезно!

— Отпусти его, Шабала, — отсмеялся наконец Архипович, — загубишь

мне работника, так. Он хоть и Пеца, а все ж трелёвщик...

Широкое лицо Шабалы слабо светится в темноте ночи. Улыбаясь, он смотрит на красавицу жену. Наташа машет ему рукой — иди, иди... Шабала делает шаг назад и растворяется во тьме.

— Шабала! Джин! — высунувшись в окно, кричит ему вслед Тихон. — Не забудь, мы завтра идем на охоту! И ты нас всех будишь, ты наш будильник! — Возвращается в комнату и говорит: — Натаха, мы завтра с утрянки идем на охоту... Да выпьем мы, наконец, когда-нибудь?

Наташа уже успела похозяйничать на столе. Стало поаккуратней, на тарелках — еда, в рюмках — коньяк, в стопариках — водка.

— Мальчики, давайте выпьем за Костю, он наш...

— Нет! — перебивает Тихон. — За Костю успеем. Давай — за охоту! Чтоб завтра нам светила удача!

— Ты не настрелялся еще, Тиша? — Наташа держит в руке коньячную рюмку, мизинчик в сторону.

Архипович бросает на Наташу колкий взгляд. Вопрос получился двусмысленным. Вечно женщины что-то ляпнут не к месту. Но у Архиповича все под контролем, он резко придвигается к столу, говорит Косте:

— Тихон тут давеча расстрелял своего шахматного короля. Из моего ружья. Дробью. Проиграл партию Пеце.

Костя не понимает, смотрит на Тихона.

— Расстрелял!!! Вот этой рукой! — Тихон трясет растопыренной пятерней. — За пораженческие настроения! И офицеров — тоже! За трусость! Поставил к стенке позади балка и — пятью зарядами, беглым! Пожалел только королеву.

На последнем слове Тихон обаятельно улыбается Наташе. Наташа, испугавшаяся было своей оплошности, с улыбкой принимает такую галантность, искоса при этом поглядывая на Костю.

— Архипович у нас — чемпион конторы! А я — чемпион буровой! Пеца не в счет, это случайность, он, наверное, втихаря коня свистнул... Я ему еще топорик припомню! Во! — неожиданно осеняет Тихона, он вскакивает. — Матч века! Архипович! Чемпион конторы против чемпиона буровой! Партия!

— Маль-чи-ки!?.. — Наташа уже выпила без тоста рюмочку, раскраснелась, теперь сложила на лице капризную гримаску, недовольно надула губки.

— Натаха! Не боись! Это я быстро! Будет блицкриг, вы с Чингачгуком за секундантов! Эй, тундра, это тебе не томагавки ловить! Тундру ему засрали... Облагородили!

— Угомонись, Тихон, какие шахматы?.. — Архипович, тоже не дождавшись тоста за охоту, выпивает свой коньяк. — Да и фигур не хватает...

Тихона вновь осеняет.

— Вслепую! Что, западло? По памяти! Круто?

— Вслепую, по памяти?.. Это, пожалуй, затянется...

— Не затянется, — Тихон дотягивается до висящей на гвозде шляпы, затем вытряхивает из пачки Архиповича сигарету, прикуривает, ставит на стол фильтром. — На время, тлеет десять минут. Но мне столько не надо. Мат будет раньше! Я справлюсь за восемь. Белые — мои. Люблю я атаку... Психическую!

— Психическую, говоришь... — усмехается Архипович, сдается. — Ладно, давай психическую, — откидывается на спинку кресла и закрывает глаза.

Тихон надвигает глубоко на нос шляпу.

— Поехали!.. Итак, пешечка E4.

— Отвечаю: пешка E5.

— Конь F3.

— Конь C6. Симметрия, что ли?

— Асимметрия, Архипович. Слон C4.

— Слон C5. Не боись!

— Пешка B4!

— Сильно! Где-то я этот гамбитик видел... Ладно, беру. Слон на B4. Эванса, что ли?..

— Ко-го-о? Ты меня не пугай. Пешка C3. Нападаю. Слон, пошел вон!

— Вон, так вон... Отхожу. Слон A5.

— Пешка D4.

— Что-то ты хитришь, парень...

Что за подстава, так? Ладно, беру пешку. ED.

— Конь D4! Беру!

— Нет, нет, Тиша! Здесь лучше рокировочка... — сказал вдруг Костя-Чингачгук.

Воцарилось молчание.

Архипович открывает глаза.

Тихон медленно сдвигает шляпу на затылок.

Наташа перестает ковырять салатик.

Костя смотрит на Тихона, Архиповича и Наташу невинными глазами и добивает:

— А гамбитик — да, Эванса.

Архипович разливает всем по стаканам и говорит:

— Ты права. Давайте выпьем за нашего гостя Костю.

Все, находясь еще в некотором смятении, выпивают.

— Вы очень вкусно готовите. Антрекот, — вежливо говорит Костя Наташе, заполняя паузу.

— Правда? — Наташа кокетливо зарделась.

Архипович неприметно улыбается — его явно забавляет происходящее. Но Тихона — нет, он явно упускает инициативу. Самое простое решение — жахнуть по новой. Уже нетвердой рукой он снова наполняет стаканы и рюмки.

— Не части, — говорит Архипович.

— Помолчи! — грубость Тихона объяснима напитостью и естественным раздражением. — Предлагаю тост! За Натаху! За присутствующих здесь дам! За единственную здесь женщину! И прекрасную!.. За прекрасную и единственную!.. И присутствующую! И женщину!.. — Тихон начинает путаться в собственной велеречивости, поэтому вдруг встает, сбив стул, благородно кивает, щелкает пятками и заявляет: — Позвольте, мадам, пригласить вас на танец!

После чего, уже не чокаясь, выпивает, надевает зачем-то зеркальные очки, надвигает по самые брови шляпу и врубает магнитолу на полную громкость.

В комнату врывается бешеная энергетика Ареты Франклин.

Не дожидаясь дамы, Тихон выкручивает первое па. Становится очевидным, что шляпа, очки и красная рожа — интуитивно угаданный имидж, очень уместный. Архипович на колесиках своего кресла ретируется от греха в глубь комнаты. Тихон вытворяет что-то несусветное и при этом пластичное, энергичное. Безусловно, это хореография. Наташа не выдерживает искушения и вскоре оказывается рядом. В этих безумных ритмах ее хромота даже кстати и добавляет танцу безусловный шарм. Вскоре уже она выходит в первые скрипки, а Тихон уходит в фон. Забавно, что и на телевизионном экране происходит нечто подобное — там в бубны, барабаны молотят индейцы, скачут в ночи вокруг огня. А Наташа впадает буквально в экстаз, в самозабвение. Это уже, скорее, шаманство, камлание. Верхняя пуговка блузки отстреливается, отлетает, попадает Косте в стакан. Порыв Тихона угасает, он валится рядом на нары. Костя, завороженный зрелищем, этим шаманством — может быть, предки? — в такт ритма пристукивает ногой.

Наконец Арета умолкает.

Разгоряченная и обессиленная Наташа падает на стул. Теперь она напротив Кости. Замечает свое распахнутое декольте, краснеет, говорит:

— Ой!

И прикрывается ладошкой.

Наливает себе коньяку, мужчинам водочку. Архипович, уложив ноги на стол с рацией и уютно устроившись в кресле, отмахивается рукой: я, пожалуй, пас. Тихон привалился к стенке, но протянутый ему стакан берет неверной рукой с прежним удовольствием. Наташа как-то между прочим забывает про свою пуговку. Чокается уже только со стойким Костей, говорит:

— Сегодня я прямо как женщина.

Крутит ручку настройки.

В комнату вплывает сладкоголосый Пресли.

— Тогда... белый танец, — загадочно говорит Наташа, подходит к Косте и делает как бы книксен.

Костя и Наташа танцуют. Это особый танец — Пресли...

Архипович тем временем засыпает. Тихон еще борется со сном, веки вяло моргают, но усталость, сладкая музыка, количество выпитого и бес-

перспективность бодрствования побеждают, и он погружается в дрему. На экране телевизора среди сонма кричащих, суетливых мартышек удрученно бродит по плоту одинокий, растерянный конкистадор Клаус Кински.

Голос Элвиса тает.

Костя и Наташа садятся, молчат. Наташа убирает звук магнитолы почти до отказа.

Они сидят в тишине друг против друга. Наташа вертит в руках пустую рюмочку, смотрит с неуловимой улыбкой на Костю... Губы ее распахиваются, дыхание учащается... Она встает, подходит к Косте, вынимает из его руки стакан, ставит на стол, берет за руку и ведет за собой. Открывает дверь и выводит в ночь.

— Завтра на охоту. На зорьке, — говорит, не открывая глаз, Архипович.

Наташа бесшумно прыскает в кулачок и закрывает дверь.

Кокаре сидит на корточках на крутом берегу широкого ручья, курит маленькую костяную трубочку и раздумчиво разглядывает сырой набухший лед. Лед ему не нравится.

Докурив, Кокаре выстучал трубочку о носок тобока, снял малицу, сложил ее в нарту, ухватил за упряжь оленей и стал осторожно спускаться к ручью.

Вдалеке послышался тихий шелестящий шум.

Кокаре ступил на лед. Лед держал.

Шум нарастал. Вертолет.

Кокаре вывел на лед нарты и начал осторожную переправу. Олени прядали ушами, хорькали.

Так, крадучись, миновали метров двадцать...

Тут вдруг шум вертолета резко нарос, наплыл волной. Кокаре задрал голову вверх, глаза его удивленно расширились...

Из-за крутого берега вынесло вертолет, под брюхом его, на подвеске, болтался большой черный лакированный рояль.

Кокаре задрал голову еще выше, лед под ним треснул, нарты завалились, передового оленя затянуло течением, затем остальных, затем и нарты, и Кокаре...

Кокаре судорожно хватался ногтями за края полыньи, ногти ломались, Кокаре выбивался из сил, течение утягивало его под лед...

И утянуло.

Кокаре бился об лед изнутри, видел сквозь стекло льда смутный кусок берега, край неба, задыхался...

Тогда, из последних сил, нырнул в глубь.

Достиг недалекого дна, присел на дне, резко оттолкнулся и ударил плечом в лед...

Лед лопнул, голова Кокаре вынырнула, рот ухватил воздух, а руки — края льдины. Рывком он бросил тело на лед, схватился...

Но тут льдина лениво, нехотя перевернулась, хлопнула Кокаре по голове.

Кокаре хапнул полными легкими студеной речной воды и стих, кинув руки...

...Словно под увеличительным стеклом, в чистом от снега пятне льда, проплыл сначала какой-то фрагмент нарты... ворс набухшего меха, то ли оленя, то ли шкур-покрывал... рука, судорожно сжимающая тынзей... щека... открытый застекленевший глаз... другая рука... Спустя мгновение, последним проплыл яркий красный Олеев платок...

От случившейся проруби по льду ручья побежала трещина, расширилась, пошла сучьями, ветками, разбилась мелкими трещинами, кусочками...

И по всему ручью начался ледоход.

Командир вертолета, пожилой пилот с уставшим, в оспинах лицом, привычно ведет вертолет, думая о чем-то своем.

— Саныч! — отвлекся он от своих дум и, не дождавшись ответа: — Сан Саныч, черт! Прикури мне сигарету.

Из-за плеча ему протянули зажженную сигарету. Берет ее уголком рта. Затянулся, посмотрел вниз. Снег, озера, болота, проталины, ручьи, ручейки, снег, вода, вода...

— Саныч! Лед пошел. — И, помолчав, затянувшись: — Тундра, блядь.

На зорьке выйти не удалось. Шабала не проспал, но собрать и поставить на ноги трех бравых охотников оказалось делом весьма хлопотным. Потеряли Костю. Вскоре он объявился сам, абсолютно экипированный к охоте, и заявил, что спал по индейской привыч-

ке в нарте, с оленями. Наконец вышли...

...«Три богатыря» в тундре. Композиция и впрямь напоминает известную картину. Только герои пешие и со спины. В середине — могучая, литая спина «богатыря» Тихона. Без ружья. По бокам — Костя и Архипович, с ружьями.

Пасмурное утреннее небо. В воздухе мелкая капельная взвесь. Ровный горизонт тундры. Три фигуры уходят вдаль. Похмельная, обрывистая, с длинными паузами беседа. Сразу обо всем и ни о чем. Вопросы без ответов, ответы без вопросов.

— Так на дальнее или ближнее?..

— Я ему топорик припомню...

— Спички взяли?..

— Патроны взяли?..

— Конечно, на ближнее...

— Поколки, говоришь?.. Старики научили?..

— Утки... Гуси... Лебеди...

— В нарте, с оленями, ишь...

— Сам ты лебеди...

— Костян, ты снегоход-то успел освоить?..

— Это тебе не опа-опа...

— Мат в три хода... и расстрелять...

— Я ему топорик припомню...

— Кос-мо-гония...

— Космогония?..

— Я ему топорик... Парни! Давай выпьем!

— Обязательно! Но не сразу... Стой!

Все трое разом останавливаются и, судя по движениям, синхронно писают на три стороны, синхронно заканчивают, синхронно двигаются дальше. В какой-то момент одна из крайних фигур в забытьи отклоняется от маршрута, уходит куда-то вбок, но вскоре спотыкается, осознает ошибку и возвращается в строй.

Неожиданно перед тремя сомнамбулами открывается небольшое озеро. В оттаявшей полынье трех охотников ждут три утки.

Настоящие охотники никогда не спешат. Первым делом они достают водку и похмеляются.

— Все по плану, — говорит Архипович.

— Все по плану, — соглашается Тихон.

— Костя стрелять не будет, а то нам ничего не останется, — говорит Архипович.

— Костя стрелять не будет, а я стрельну из его ружья, — соглашается Тихон.

— Стрелять будем дуплетом, иначе они нырнут, — говорит Архипович.

— Стрелять будем дуплетом, ты и я, а Костя будет командовать, — добавляет Тихон.

Костя не возражает. Архипович и Тихон снимают ружья, выбирают цель и тщательно прицеливаются. Костя громким шепотом командует:

— Хык!

Архипович и Тихон бьют дуплетом. Утки ныряют. Дробь молотит по воде. Архипович и Тихон падают навзничь. Ружья — в стороны.

Костя смотрит на гладь озера, на выныривающих одна за другой невредимых уток, на опрокинутых Тихона и Архиповича. Стрелки не встают. Костя говорит:

— Вот как, бля, однако.

...По равнине тундры мчится, разбрызгивая торф, снег, мох резвый трактор. За ним на прицепе подпрыгивают грузовые сани. У озера трактор сбрасывает обороты, делает полукруг и останавливает сани прямо напротив охотников. Такси подано. Двое крайних нетрезво отрываются от центрального — центральный, потеряв поддержку, тут же падает — и, мотаясь, шатаясь, подходят к саням, разворачиваются спинами и валятся. Из трактора выкарабкивается Шабала, подходит к упавшему Косте, берет его одной рукой за шкирку и забрасывает в сани.

...Сани останавливаются вровень с крыльцом котлобака. Наташа, улыбаясь, почти смеясь, смотрит на стройные сомкнутые ряды крепко спящих добытчиков. Шабала из теснющей тракторной кабинки рокочет:

— Ну, уж годи, Наташа, будя... Хлопчыки втомылысь. Затопы-ка йим краще баньку. Пожаршэ... Та хоть у бурыльном порожнем балке...

Последние льдины плывут по широкой реке. Пасмурно.

Под обрывистым берегом у самой воды стоит группа солдат. По расхристанному виду, оттянутым ремням, по сапогам-гармошкам, по полублатняцким манерам довольно легко определить в них стройбатовцев, очевидно, «дедушек».

Впрочем, именно «дедушек», судя по всему, четверо. Они-то и стояли у воды, о чем-то болтая, лениво жестикулируя, сплевывая под ноги. Один из них, в манерном шарфике, тут же, не отходя, не отвлекаясь от трепа, писал на торос, к которому, чуть поодаль, был прислонен закоченевший, заиндевевший, опутанный тиной утопленник. Казалось, он отдыхал, нелепо выставив перед собой согнутые в локтях руки.

Двое других солдатиков, явно молодые — «салабоны» — возились у воды, выпутывая из коряг, постромок, тины нечто крупное и живое. Нечто оказалось мокрым, перепуганным насмерть оленем. Один из «дедушек», щуплый, руки в карманах, что-то орал на молодых, указывая носком сапога, что и как надо делать. Потом, так же не вынимая рук из карманов, пнул молодого в зад, отгоняя к утопленнику. Заорал что-то наверх. Сверху бросили трос. Молодой стал опутывать тросом утопленника. «Дедушка», руки в карманах, сплевывая поминутно, указывал носком сапога, как следовало вязать утопленника. Следовало вязать под мышками.

Трое других «дедов» не обращали на происходящее никакого внимания, продолжали травить байки, хохотали, топтались на месте. У одного из них, золотозубого, болтались на плечах сержантские лычки.

Трос натянулся. Утопленник юзом пополз по берегу вверх, топорща перед собой застывшие руки и ноги. Полз утопленник рывками, с остановками, заваливаясь то направо, то налево. Берег был крут.

Наверху, на равнине, стоял армейский гусеничный вездеход, урчал. В тесной кабине, выставив на гусеницу ноги в огромных болотниках, сидел водила в гражданской одежке, необъятный, как туча, курил. Рядом с ним, на командирском месте и в самолетном кресле, — пожилой прапор с жестким, усмешливым лицом.

К вездеходу подошли, так же болтая и хохоча, «деды», забрались в крытый кузов. Последними, под окрики и бессмысленные команды, в кузов залезли два молодых «салабона».

Вездеход рыкнул, выплюнул клуб гари, взревел, разворачиваясь на месте. Из-под гусениц полетели вверх клочья тундры — мох, торф. Вездеход круто развернулся бортом. К заляпанному борту тросом, поперек туловища, был приделан заледенелый утопленник — не в кузове же его везти вместе с живыми.

Вездеход рванул прочь от обрыва. На длинной веревке, спотыкаясь о кочки в проталинах, за ним бежал мокрый, взъерошенный, жалкий олень.

За окном сумеречная хмарь, сыро. В избе просторно, пустовато, темно. Посередине — неприбранный стол. Еще лавка, пни-табуретки, нары — вот и вся мебель во временном жилье бригады стройбатовцев.

Быстро увеличивающаяся точка за окном превратилась в рычащий на всех оборотах вездеход. У избы вездеход свернул, исчез из видимости, звук обогнул угол дома и, громко хрипнув, заглох у входа. Раздались голоса, дверь распахнулась, повеяло сыростью, холодом. Пожилой прапор зажег свет, за ним вошел солдат в шарфике, потом золотозубый, другие. Прапор подошел к заваленному неприхотливой снедью столу, наполнил из початой мутной бутылки единственный среди банок и баночек граненый стакан. Щуплый «дед», руки в карманах, достал наконец одну из майонезных баночек и быстро разлил самогонку в остальные.

Выпить прапор не успел: дверь снова распахнулась — молодой «салабон» волок на горбу утопленника. Утопленник словно обнял его сзади, обхватив руками, ногами. Солдатик свалил его к стенке. Второй «салабон» следом, так же на горбу, втащил в дом командирское самолетное кресло.

Прапор задумчиво посмотрел в застывшее лицо мертвеца. Сказал:

— Нехорошо как-то... Раб божий.

И убрал со стола бутылку.

«Деды» скоро очистили стол, составив все на пол и лавку.

Мертвеца положили на стол.

Прапорщик продолжал раздумчиво смотреть на утопленника. Потом,

вдруг, поставил свой граненый стакан тому на грудь.

Обвел всех глазами, махнул бутылкой в руке, сказал:

— Ну.

И выпил из горлышка. Следом выпили все. Составили банки вокруг головы утопленника, получился нимб.

«Салабоны» собрали лопаты в углу, все вышли. За дверью снова о чем-то заговорили.

Голоса удалялись.

В комнате возникла тишина.

Стол. На столе — мертвец. Руки кверху. Ноги кверху. Лед. Иней. На одежде. На лице.

Одинокая лампочка. Темный потолок. Голые стены. Угол. Косяк. Над косяком прибит бульдозерный трак. Как подкова.

Дверь открылась и закрылась...

У входа стоял волк.

Не мигая, смотрел на утопленника.

Волк трусцой обежал круг и резко запрыгнул на стол, не задев банки. Аккуратно расставив лапы между банками и плечами утопленника, волк приблизил морду к его подбородку. Перевел взгляд выше...

Волк долго и пристально, не мигая, серьезно смотрел в лицо мертвеца.

Глаза волка были не волчьи.

...Сначала зарозовели, покрылись испариной ноздри и губы, послышался шелест, как вдох, затем на ресницах возникла роса, чуть дрогнули веки, изо рта пошла мутная пенка, потом пузыри, заструилась вода...

Мертвец кашлянул.

Закашлялся, задохнулся. Из-под зубов брызнула речная вода. С водой выплюнулась изо рта серебристая рыбка, упала на стол, затем на пол, выгнулась, забила хвостом...

Утопленник открыл глаза.

Глаза были белые, пеленистые. Затем проявилась мутная радужка, набрала цвет, затемнела карим, выявился зрачок, глаз моргнул...

Кокаре.

Волк удовлетворенно толкнул лапой в подбородок Кокаре, спрыгнул со стола, подхватил на ходу за хвост рыбку, подкинул ее вверх, хапнул на лету пастью, прыгнул с ходу грудью на дверь — и растворился в сумеречной сырой хмари...

Ожило только лицо.

Кокаре повел глазами влево, вправо, вниз, вверх. Потолок, лампочка, углы стен...

Тут ноздри его хищно дрогнули.

Кокаре скосил, сколько мог, взгляд на грудь. Краешек стакана. Дух самогонный. Нос его не подвел...

Предельно напрягшись и уже покраснев лицом, Кокаре сломал в локте замороженную руку и ухватил стакан деревянными пальцами...

Полстакана он расплескал. Остальное попало на нос, подбородок, зубы, проникло внутрь. Кокаре глотнул, задохнулся. Изо рта пошел пар...

Началось дикое таяние тела.

Вода закапала со стола дождем, потекла струйками, струями. Мех на малице, на тобоках набух, ноги обмякли, бухнулись пятками глухо об стол, стакан вывалился из рук, упал, не разбившись, на пол, закатился под лавку...

Кокаре сел на столе.

Оглядел пол в поисках закатившегося стакана. Не нашел.

...Когда услышались вновь голоса, дверь распахнулась и скопом вошли солдаты, их лица мигом закаменели, гомон прервался, глаза округлились.

Кокаре сидел за столом и жадно пожирал консервированную тушенку. Кругом стояло пять уже пустых банок, стакан. В стол воткнут нож.

Первым очухался прапорщик. Подошел, сел к столу, напротив Кокаре. Кокаре ел тушенку. Прапор налил себе самогонку в банку, Кокаре — в стакан. Сзади подошли остальные.

Прапорщик и Кокаре чокнулись. Выпили залпом. Прапорщик утер рукавом губы и, глядя в глаза Кокаре, сказал:

— Теперь тебе бабу надо.

— Нет, — сказал Кокаре. — Баба не нада. Тусёнка нада. Есё.

Прапор, тихо, в пространство:

— Тундра, блядь...

Банька! Что за идея! Наташа сделала просто: раскочегарила в пустующем пока балке бурильщиков железную печку, наложила сверху камней, гаек, болтов каких-то, тщательно вымыла пол и нары. А джин Шабала родил где-то веники. Ближе под вечер проснулись охотники...

...Парятся от души. За банщика — Тихон. Веником хлещет Костю. Плещет из кружки на раскаленную печку. В густом пару исчезают тела. Пар сочится из щели над дверью, под дверью, везде, где есть щели. Балок, кажется, дышит...

...Сидят у окна, отдыхают. На столе натюрморт: в банке — морс, рассыпана клюква, стаканы пустые, прилипший лист веника. Молчаливая нега.

Идет Наташа за окном, догоняет ее Шабала, обнимает, что-то шепчет, что-то сует в карман, оба смеются.

Наташа приносит свежее белье, полотенце, не смущаясь, подходит, ставит на стол малёк-чекушку — привет вам от Шабалы. Все смеются...

...Теперь за банщика Костя. В раже хлещет Архиповича. Окатывает из таза его, себя, истомленно садится на лавку. В блаженстве Архипович на нарах в углу.

Вдруг слышится песня, словно из ниоткуда. Такая протяжная, грустная, светлая... Поется в ней что-то про русское поле, а может быть, — степь, одним словом, равнину...

Архипович жмурится, Костя притих.

Поет песню Тихон. Неожиданно ясным, высоким, чуть сиплым голосом. Необычайно красиво...

...Белый снег. Белое небо. Белая сопка.

Утопая в снегу, идет группа людей, в малицах все. Впереди идут трое. «Нганасаны». Как бы.

В середине — литой крепыш, слева — постарше, справа — поменьше.

За ними идут остальные. Щуплый «нганасан», коренастый, рыжеватая женщина в панице, «нганасан» с горбатым носом, последним, увязая по пояс в снегу, бредет толстый-претолстый «нганасан».

Все подходят к оленю, к жертвенному шесту. Ходят кругом. Гладят оленя. Валят оленя...

Мажут кровью жертвенный шест. К подножию кладут приношения — голову, мясо...

Сидят вкруг оленя. Олень освежеван, на шкуре. В центре — те трое.

Откидывают крышку ребер. В руках у всех ножички, кружки. Отрезают полосками мясо. Макают. Хватают зубами за край. У губ их срезают. Черпают из реберной чаши. Свежую кровь. Запивают. Их лица светлы. Они вместе...

«Преломление хлеба».

...Песня истаяла.

...Архипович, Тихон, Костя-Чингачгук сидят на крыльце плечами друг к другу в ряд, распаренные, в одинаковых свежих тельняшках, протрезвевшие, сопричастные, объединенные какой-то общей светлой печалью, сладко затягиваются табачным дымом и смотрят поверх балков на быстро темнеющее небо.

Покой и согласие.

И только какая-то смутная, неловкая, неуловимая мысль омрачает светлое умиротворение Архиповича.

Олень. Важенка эта.

Неожиданно в первую очередь для самого себя Архипович вдруг говорит:

— Слушай, Костя, есть одно дело... Просьба есть у меня, небольшая... Там рога у меня завалялись оленьи... Они в шкуре... Как их ошкурить, почистить?.. Может, посмотришь, подскажешь?

Тихон недоуменно, вопрошающе смотрит на Архиповича.

— Посмотрю, — говорит Костя, пытаясь пустить кольца табачного дыма.

— Нет, ты сейчас посмотри. Там, под нарами, так, под моими. Тихон, тихо.

Костя щелчком выстреливает сигарету — окурок дугой искрится в густеющих сумерках, — встает, скрывается в балке, двигает там стульями.

Архипович молча и утвердительно кивает Тихону, как бы говоря: все правильно, так надо.

— Вай-ай! — раздается из балка. — Ай, ай, ай! — В дверном проеме, пятясь спиной, сутулясь и приседая, показывается Костя. — Ай! Мой олень, моя важенка, я потерял, ай, ай, ай!

Лицо его, прежде такое улыбчивое, теперь посерело и опрокинулось.

Архипович и Тихон сокрушенно молчат.

...Потом снова долго и тихо сидят на крыльце уже порознь, подмерзая, не касаясь друг друга, тупо смотрят пе-

ред собой в землю, словно мертвая важенка лежит здесь, у их ног...

Словно пропасть лежит между ними...

И тогда Костя говорит:

— Ладно, Архипович, ладно. Отдай мне рога. Назад отвезу. Скажу, что волки задрали, важенку съели. Рога покажу. Надо.

Словно камень падает с сердца.

Все выдыхают, начинают двигаться. Появляются подобия улыбок. Тихон хлопает себя по коленям, встает и заходит в балок. Долго звенит там стеклом. Наконец появляется с бутылкой в руке, говорит:

— Последняя. Сейчас грех не выпить.

Архипович и Костя дружно встают.

В избе — пьяный шалман. Стройбат кутит. Дым коромыслом. Распахнутое настежь окно с вентиляцией не справлялось.

Кокаре, весьма уже пьяненький, сидел на прежнем месте. С лица его не сходила умиленная улыбка, глазки ласково пьяно моргали. В ушах стоял неразборчивый шум, неясный галдеж.

Вокруг пировали, звенели стеклом.

Сквозь слои сизоватого дыма Кокаре виделись то «дед» в шарфе и в пьяном задоре, вызывающий на армрестлинг огромного толстяка, то чья-то босая на нарах пятка, то два уже счастливых солдатика-«салабона», из бидона черпающих мятыми мисками брагу, то пожилой прапор в самолетном кресле, скрестивший на груди руки и мудро смотрящий в стол, то щуплый нахальный «дедок» напротив, махавший у носа распальцовкой...

Кокаре, улыбаясь, согласно поднял свой стакан браги. Но руки «дедка» были против, указывали на стол. Кокаре перевел взгляд вниз. На столе среди банок, открытых консервов стояла шахматная доска с начатой шашечной партией. Ну хорошо, пожал плечами Кокаре, взял свою белую шашечку и поскакал ею по доске, поставил на последнюю клетку, смахнул с доски черные и показал на разгром ладошкой: ты этого хотел, друг? Щуплый осознавал поражение. Кокаре взял свой стакан и выпил. И повалился на стол, на свою победу. Два молодых счастливых солдатика подхватили его под руки, отнесли к стене, к лавке, усадили, прислонили. И в этой дреме Кокаре улыбался...

Сквозь прикрытые веки он видел лица счастливчиков-«салабонов», «дедушку» в шарфике, обнажившего торс, принимающего разные качковые позы... в ответ обнажился необъятный детина, живот был огромен... явились вдруг мокрые губы оленей, жующие жвачку... олени смотрели, моргали, рога их ветвились, от рогов пошли трещины... олени метнулись... лед лопнул и раскололся... плеснулась вода... — тут громко все заорали, и Кокаре распахнул глаза.

В проеме окна в ночи урчал вездеход. Из кабины вылез, вывалился золотозубый, нетрезво поднялся, галантно протянул в кузов руку. Раздались из кузова охи и визги, попрыгали барышни в модных лосинах, сапожках, кокетливых куртках. Раскрашенная пьяная мордашка задорно заглянула в окно, щуплый тут же полез целоваться. Ну и пусть — Кокаре снова впал в дрему...

...Лед раскололся, показалась вода, заполонила пространство, из воды глянул волк, волк улыбался, дышал языком, смотрел слепыми глазами отца, отец улыбался золотыми зубами, золотился огонь в очаге, от огня золотилось лицо Олеи, золотились волосы на подушке, Олей смеялась, смеялась...

Олей смеялась красным накрашенным ртом, ярко размакияженными пьяными глазами, принимая с задором грубый натиск возбужденного золотозубого «деда». Руки золотозубого шарили у Олеи за пазухой и между ног.

Глаза Кокаре стремительно трезвели и стекленели.

Рот продолжал улыбаться теперь уже деревянной улыбкой.

В ушах зазвенело.

Солдатский шалман перерос в бордель. Даже два молодых солдатика тискали в углу худенькую, бледненькую девицу. Щуплый «дедок» предпочел самую толстую.

Кокаре, механически улыбаясь, отклеился от стенки.

Спавшие на левом его плече полуголый солдат в шарфике и на правом — пожилой прапорщик завалились друг на друга.

Кокаре встал и нетвердой походкой незамеченным вышел.

Кокаре стоял на крыльце.

Слух наконец обрел ясность. Звон в ушах прекратился.

Кокаре отломал сосульку и с хрустом ее съел.

Из стоящего рядом кузова вездехода слышались хрипы и стоны, в неверном свете окна мелькала огромная белая задница.

Кокаре спустился с крыльца и пошел прямо, не разбирая дороги. Походка обрела трезвость. Кокаре миновал вездеход, прошел мимо стеллажей топливных бочек, мимо строительных вагончиков, пересек рельсы узкоколейки, затем пустырь, прошел мимо цистерн склада ГСМ, снова через пустырь, пока не уткнулся в край котлована. У ног его плескалась вода. Кокаре сел на землю, уставившись в черную гладь...

...Кокаре открыл глаза. Небо в звездах. Он лежал на земле, свернувшись калачиком на краю котлована. Принюхался, окунул в воду руку. Рука стала черной. Мазут. Резервуар с мазутом.

Вдали виднелся черный силуэт избы. Света в окнах не было.

Кокаре поднялся на ноги.

Открылась дверь, в темноту вошел Кокаре.

В доме раздавался богатырский, многоголосый храп.

Кокаре зажег свет. Одинокая лампочка никого не встревожила. Везде, где было можно, где застал сон, спали вусмерть пьяные солдаты и девки. Парами, в одиночку, скопом.

Кокаре подошел к окну и закрыл его. Вытянул у золотозубого брючный ремень *и связал створки окна. Подошел к другому окну и закрыл его. Створки связал ремнем щуплого. Подошел к столу и выдернул из столешницы свой воткнутый нож. Подошел к нарам и склонился над голой размалеванной Олеей. Приложил ее черную косу к дереву нар и отрезал под корень. Подошел к дверям и открыл принесенную канистру. Положил ее на бок. Из канистры забулькал мазут. Растекся пятном. Кокаре оглядел комнату и потушил свет.*

Дверь открылась. Кокаре вышел. Кокаре закрыл дверь и подпер ее бревном. Взял другую канистру и пошел вокруг дома, поливая его мазутом. Отбросил пустую канистру и скрылся за углом дома. Вскоре появился снова, ведя на поводу своего оленя.

Кокаре шел с оленем в ночь тундры. Его спина начала озарятся отсветом пламени. Кокаре на ходу обмотал себя веревкой, затем накинул конец на оленя и привязался крепко. Тут сзади полыхнуло уже сильно, спина Кокаре осветилась, как днем. Кокаре не оглядывался. Уходил в ночь.

Ноздри тянули оленя в тундру. Лицо Кокаре оставалось каменным. Губы плотно сжаты, глаза сужены. За его спиной вовсю разгоралось пожарище. Дом полыхал. Огонь перекинулся на вездеход. Вездеход запылал факелом. Потом начали рваться топливные бочки. Клубы черного дыма летели к небу. Копоть.

В чуме темно.

Отдернулся полог, свет упал на смуглые старческие, натруженные руки, покоившиеся на коленях.

На руки упала черная коса.

Голос Кокаре:

— Олей вынгана хавысь, сармик над"мэдо, ти[6].

Лицо отца. Слепые глаза смотрели в никуда.

Уходящие шаги Кокаре.

Полог задернулся.

Лицо отца вновь окутала тьма.

В балке темно, занавески задернуты.

...Кто-то яростно трясет Архиповича за плечо. Сонно, еще в дреме, кривясь от нестерпимой головной боли, Архипович бормочет непослушным языком:

— Костя... Костя... зачем...

— Какой Костя, где Костя, ты что, Архипыч?! — Над ним, блестя в темноте золотыми зубами, склонился Харч. — Вставай, командир, вертолет на подлете, смотри, что чудят!

Явственно слышался шум вертолета.

Архипович с усилием отрывает голову от подушки. Напротив, в само-

[6] Олей погибла в тундре, волки задрали, вот.

летном кресле, свесив через подлокотник на пол ногу, похрапывает Тихон. По полу, позвякивая, покатилась пустая бутылка. У рации искрит пустым экраном включенный телевизор. Харч выключает его, продолжает бурчать — вертолет, груз, суки, совсем дернулись... С трудом разминая ладонью лицо, Архипович встает и выходит на волю.

...Нестерпимо светит солнце. Тает снег. Балок обнесло сосульками. Вокруг необычайно чисто и ярко: ряд балков, вдали буровая вышка, бульдозеры, кран, отутюженный Шабала в новой робе, причесанный, радостный Пеца наконец на трелёвочном тракторе, в проталинах тундра, блики озер. Улыбается Наташа...

Вертолет был не виден, делал круг за балками, заходил на посадку.

— Да ты смотри, Архипыч, что летит! — Харч, тыча в небо пальцем, разворачивает на крыльце Архиповича. — Где компрессор-то? Вот суки!

Из-за крыши балка выплывает вертолет с роялем под брюхом.

— Ну на хера мне, бля, рояль?! — горячится Харч. — Я же Харч, а не Бетховен!

Архипович, приложив руку к глазам, смотрит в небо.

— Это, наверное, к Юркевичу, на седьмую, он у нас и Брамс, и Бетховен, — усмехается Архипович, спускается с крыльца и идет к вертолетной площадке. — Гони его к Юркевичу, так! — кричит он Харчу.

Поднялся ветер, понес ветки и сор.

Какая-то смутная мысль вертится в голове Архиповича...

Какое-то воспоминание.

Он трет виски, морщит лоб, склоняясь на ветер...

Было? Не было?

Недоуменно на ходу озирается...

И вспоминает.

Останавливается. Разворачивается. Делает два шага в сторону.

Глаза его прояснились.

Он складывает руки рупором и орет в тундру:

— Ко-о-ос-тя-а-а-а!!! Чи-и-ин-га-а-ач-гу-у-у-ук!!!

Полет ора по тундре.

«Ко-о-ос» отлетает от земли и по наклонной несется вверх; «тя-а-а-а» проносится мимо вертолета с роялем. Пожилой с оспинами пилот в кабине испуганно озирается; «Чи-и-ин» обгоняет летящих глухаря и тетёрок; «га-а-ач» ударяется об одинокое облачко и, отраженное, стремительно несется вниз, замечает вдали уезжающего Костю, догоняет; «гу-у-у-ук» ударяет ему в спину и выбивает из нарты в снег.

Костя кубарем вылетает в проталину, олени сбиваются в кучу, нарты валятся на бок.

Костя резво вскакивает, разворачивается на крик и, сложив руки рупором, орет в ответ:

— А-а-а-р-рхи-и-по-о-о-ови-и-и-и-и-и-ич-чч!!!

...По тундре едет снегоход. Сам по себе, без седока, несется по прямой, сомнения не зная. Впереди — край, обрыв, далее — только море.

Поодаль, в тундре, валяется в снегу черный лакированный рояль с оборванной подвеской. Рояль задрал ножку кверху.

Снегоход минует рояль, подъезжает к самому краю обрыва, неожиданно чихает — раз, другой — и глохнет.

Солнце.

Аннотации научных статей

Александра Тучинская. Дьяволиада по доктору Фаусту

Рецензия на фильм Александра Сокурова «Фауст», в которой подробно анализируются эстетические, формальные и смысловые аспекты этого экранного произведения. Критик отмечает, что в сценарии Юрия Арабова дана вольная разработка фаустовской темы, инспирированная гётевской поэзией, и еще вольнее и в то же время пристрастнее ведет эту тему режиссер, насыщая ее новыми вариациями, мотивами, отбрасывая хрестоматийные повороты, но оставаясь в границах поэтического кода. Герой Сокурова — ученый, созидатель, человек идеи — становится разрушителем и чудовищем, когда жертвует человеческими связями настоящего и прошлого, даже во имя будущего.

«Фауст», Александр Сокуров, хрестоматийные повороты, поэтический код, человек идеи

Антон Долин. Фауст, пациент

Автор статьи, представленной в виде «тезисов к трактату в десяти главах», подробно исследует ряд интерпретаций мифа о Фаусте в различных контекстах, саму личность Фауста как мифологического персонажа, а также анализирует картину Александра Сокурова «Фауст», удостоенную главного приза на кинофестивале в Венеции в 2011 году. Автор рассматривает фильм Сокурова как глубоко личное произведение, чем объясняются присущие ему надломленная страсть, остуженная холодным перфекционизмом, замороженная чужим языком; и одновременно как надличностный срез мира, в котором каждый — своего рода Фауст, обманувший черта, продавший ему душу за земные блага, хотя души не имевший.

Фауст, Александр Сокуров, интерпретация мифа, перфекционизм, срез мира

Инна Кушнарева. Коль с Фаустом тебе не повезло…

Статья посвящена исследованию образа Фауста в искусстве от Средневековья до авангарда. В своих многочисленных метаморфозах Фауст принимал самые разные обличья — становился революционером, социалистом, фюрером, гермафродитом, феминистом. Признавая, что Фауст — не личность, в отличие, например, от Гамлета, а абстрактная точка приложения разнообразных безличных сил и устремлений, что превращает сюжет в идеальную рамку для самой разной проблематики, автор статьи показывает, как репрезентация мифа о Фаусте, поначалу девальвированная, затем начавшая разлагаться, в итоге стремится перейти в презентацию, в чистый чувственный опыт, не поддающийся означиванию и не опосредованный привычками мышления.

Фауст, метаморфозы, репрезентация мифа, презентация

Зара Абдуллаева. Повседневность экстрима

Автор статьи подводит итоги 68-го Венецианского кинофестиваля, анализируя представленные в конкурсе картины и распределение наград. Несмотря на обилие картин известных режиссеров, программа фестиваля оказалась не столь сильной, как ожидалось. По мнению критика, рассуждения об «актуальных тенденциях» в контексте современного фестивального движения в большинстве случаев кажутся надуманными, теряют смысл. Сложившаяся в этом пространстве ситуация нивелирует разрыв между мейнстримом и артом, а фестивальную гонку превращает в повседневность экстрима, лишенного влекущей интриги и драйва.

Венецианский кинофестиваль, актуальные тенденции, мейнстрим, арт, повседневность экстрима

Андрей Плахов. Доказательство от противного

Рецензия на фильм Сиона Соно «Химидзу», который автор статьи рассматривает в нескольких ракурсах: это и авторское кино, загримированное под тривиальный молодежный трэш, и первая рефлексия игрового кинематографа на японскую злобу дня — трагедию в районе Фукусимы, и перекликающееся с классикой Sci-Fi произведение, которое многие даже сравнивали со «Сталкером» и «Бегущим по лезвию бритвы». Наконец, картину, режиссер которой нагнетает атмосферу кошмара и безнадежности, затем незаметно меняя оптику с черной на розовую, можно рассматривать как кино о мечте: в то время как старшее поколение японцев поражено синдромом умирания, их дети все еще способны с надеждой смотреть в будущее.

«Химидзу», Сион Соно, трэш, Фукусима, рефлексия игрового кинематографа, мечта

Ольга Шакина. Герой и пустота

Рецензия на картину Джорджа Клуни «Мартовские иды». Автор рассматривает новую работу Клуни как завершающую часть его своеобразной общественно-политической трилогии (начатой картинами «Признания опасного человека» и «Доброй ночи и удачи»), посвященной теме борьбы идеалиста с выдуманным и реальным злом. В «Мартовских идах» режиссер исследует крайне печальный и, тем не менее, распространенный феномен — как в условиях нестерпимого давления среды образцовый идеалист сам становится демоном, обращаясь к сколь абсолютной, столь и искусственной религии — в данном случае культу цинизма.

«Мартовские иды», Джордж Клуни, трилогия, идеалист, среда, культ цинизма

Елена Плахова. Ветер, который качает вереск

Критик исследует картину Андреа Арнольд «Грозовой перевал». В этой — далекой от канонической — экранизации романа Эмилии Бронте режиссер следует не букве, а духу поэтики писательницы, решая в своей картине темы страсти, жестокости, одиночества на двух уровнях — социально-психологическом и природно-мифологическом. Режиссер сознательно избегает буквализма и сразу выводит зрителей в мифологический космос, где природное, вневременное и вечное явно превалирует над частным и бытовым. Критик отмечает, что Арнольд интерпретировала «Грозовой перевал» как визуальную поэму с мощным монтажным саспенсом и пронизывающими ее мифологическими токами.

«Грозовой перевал», экранизация, Андреа Арнольд, мифологический космос, визуальная поэма, саспенс

Стас Тыркин. Без грязи

Статья посвящена анализу дебютной картины W.E. Мадонны. Автор рецензии полагает, что картину — образцовую романтическую драму — можно рассматривать как параллельную биографию самой певицы, актрисы и начинающего кинорежиссера. По мнению критика, Мадонна явно идентифицирует себя с главной героиней, Уоллис Симпсон, превратившейся из простолюдинки в королевскую особу. Налицо и явная идеализация исторической личности, выведенной в фильме «Король говорит!» в образе настоящей стервы, в сложные предвоенные годы подставившей под удар стабильность Британской империи.

W.E., Мадонна, Уоллис Симпсон, идеализация, параллельная биография, романтическая драма

Тамара Дондурей. Двойники

Рецензия на новую картину Йоргоса Лантимоса «Альпы». В ней, как и в предыдущем своем фильме «Клык», Лантимос вновь обращается к теме имитации, подмены смыслов. Режиссер эксплуатирует постмодернистский принцип бесконечного воспроизводства оригинала, однако переводит его из сферы банального в эффектное исследование различий между догмой и импровизацией, жизнью и смертью, искусством и его подделкой. Если его «Клык» по жанру больше напоминал хоррор, то «Альпы» — скорее лирическая трагедия о сути человеческого несовершенства. Критик отмечает, что эксперимент Лантимоса в этой картине основан на визуальном изъятии самого понятия «граница», напрямую связанного с представлениями о реальности. В сущности, режиссер снова предъявляет зрителю утопию под видом документа, реанимирует насущный конфликт, связанный с вживанием в роль, которую каждый выбирает для себя сам и которую навязывает общество.

«Альпы», Йоргос Лантимос, имитация, подмена смыслов, воспроизводство оригинала, утопия

Сергей Эрлих. Mythistory, или Как сделана историческая память

Автор статьи рассматривает феномен исторической памяти, определяя его как mythistory — прошлое, увиденное через миф. Черно-белая однозначность исторической памяти, по мнению автора, обусловлена тем, что в ее основании лежит мифологема битвы «добра» со «злом», так называемый «основной миф» — поединок божественного героя с демоническим противником. Даже в тех случаях, когда «основной миф» обращается к прошлому, он является программой — политикой, устремленной в будущее.

Анализируя конкретные исторические события и явления, автор делает вывод о том, что исходы мифологического противоборства напрямую сказываются на поворотах русской истории, поэтому историческая память является одним из важнейших фронтов идеологической битвы за русское будущее.

Историческая память, миф, однозначность, «основной миф», прошлое, идеологическая битва

Андрей Фоменко. Comedy of remarriage: от мифа к роману

На материале классических голливудских картин «Его девушка Пятница» Хоуарда Хоукса и «Филадельфийская история» Джорджа Кьюкора, принадлежащих к специфической категории голливудских фильмов 30—40-х годов, сформировавшейся в рамках жанра «эксцентрической комедии» (screwball comedy), автор статьи анализирует специфическое метажанровое явление, которое американский философ и киновед Стэнли Кэвелл определил как «комедию о возобновлении брака» (comedy of remarriage). Исследуя специфику этого явления в историческом, философском, мифологическом и киноведческом контекстах, автор раскрывает подлинную глубину и эстетическое значение картин, как правило, легкомысленно относимых к разряду типовой голливудской продукции.

Comedy of remarriage, screwball comedy, метажанровое явление, Голливуд, миф

Alexandra Tuchinskaya

Deviliade according to Dr. Faust

Review of Alexander Sokurov's FAUST analyzing aesthetic, formal and comprehensive aspects of the work in question. The author marks the free treatment of the Goethe's theme by the scriptwriter Yury Arabov, as well as even more free and subjective interpretation in the film itself, saturated with new variations, motives and devoid of proverbial turns, while adhereing to the traditional poetic code. Sokurov's protagonist, being the scientist, creative person and a man of the idea, becomes a monstrous destroyer after having sacrified his human ties with the past and present though for the sake of the future.

FAUST, Alexander Sokurov, proverbial turns, poetic code, a man of the idea

Anton Dolin

Faust, a patient

The author of the article presented as «theses for the treatise in ten chapters», thoroughly explores some interpretations of the legend of Faust in various contexts, the figure of Faust himself as the mythological personage, and Alexander Sokurov's FAUST awarded with the Golden Lion of the Venice Film Festival in 2011. The film is treated as the deeply personal work which explains the intrinsic anguished passion cooled with detached perfectionism, frozen with a foreign language; at the same time as impersonal world's cutoff, where everybody is Faust sui generis, who has deceived the devil and sold one's soul though being devoid of it.

FAUST, interpretations of the legend, Alexander Sokurov, perfectionism world's cutoff

Inna Kushnaryova

If You were not lucky with Faust...

Image of Faust from the Middle Ages towards vanguard

The article is devoted to the exploration of the Faust's image in art beginning from the Middle Ages up to vanguard. In his multiple transfigurations Faust acquired various habits, becoming a revolutionary, Socialist, fuhrer, hermaphrodite, feminist. Recognizing that Faust is not a personality, as, e.g. Hamlet, but an abstract application point of different impersonal forces and aspirations, which turns the subject matter into an ideal framework for the most versatile range of problems, the author demonstrates how representation of the myth of Faust, debased at first and then corrupted, finally strives to enter presentation, pure sensual experience, which does not yield either designation or mediation by the habits of thinking.

FAUST, transfigurations, representation of the myth, presentation, designation

Zara Abdullayeva

Routine of extreme

Venice-2011

The returns of the 68 Venice Film Festival are considered through the Competition programme and the dispatch of the awards. In spite of the abundance of pictures by noted filmmakers, the programme appeared not as strong as expected. The critic states that speculations about 'actual trends' in the context of contemporary festival movement seem mostly farfetched and lose their sense. The situation shaped in this sphere grades the gap between mainstream and art, whereas the festival race turns into routine of extreme, devoid of attractive intrigue and drive.

Venice Film Festival, actual trends, mainstream, art, routine of extreme

Andrei Plakhov

Ex adverso

Review of Shion Sono's HIMIZU, which is treated in several aspects: it is cinema d'auteur, camouflaged as trivial youngster trash, and the first reflection of the feature film over Japanese agenda — tragedy in Fukushima Prefecture — and correspondence with the classics Sci-Fi, which was often compared to STALKER and BLADE RUNNER. Lastly, the picture coloured in nightmarish hopelessness, and little by little becoming not so bleak, may be considered as a film about a dream. Whereas the elder generation of the Japanese is struck with the antemortem syndrome, their children are still able to look in the future with hope.

HIMIZU, Shion Sono, trash, Fukushima, reflection of the feature film, dream

Zara Abdullayeva

Against capitulation

Review of Amir Naderi's CUT (Japan — France — USA — South Korea — Turkey).

Olga Shakina

The hero and void

Review of George Clooney's THE IDES OF MARCH. The author considers the new work of George Clooney as the final part of his original socio-political trilogy (CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND, GOOD NIGHT AND GOOD LUCK), devoted to the theme of struggle of an idealist against real or assumed evil. In THE IDES OF MARCH the director explores utterly sad and nevertheless widespread phenomenon — how in the circumstances of unbearable environment pressure an exemplary idealist becomes a demon himself, applying to absolute though artificial religion, in this case — cult of cynicism.

THE IDES OF MARCH, George Clooney, trilogy, idealist, environment, cult of cynicism

Elena Plakhova

The wind that shakes the heather

Andrea Arnold's WUTHERING HEIGHTS is consid-

ered. In this far from canonic adaptation of Emily Bronte's novel the director follows the very spirit of writer's poetics, dealing with the themes of passion, cruelty, loneliness on two levels — socio-psychological and natural mythological. The helmer consciously avoids over-literal rendering and ushers spectators into mythological cosmos, where the natural, timeless and eternal dominate over the particular and routine. The author remarks that Arnold interpreted the novel as a visual poem with forceful montage suspense and penetrating mythological streams.

WUTHERING HEIGHTS, adaptation, Andrea Arnold, mythological cosmos, a visual poem, suspense

Stas Tyrkin

No dirt

Madonna's W.E. is under consideration. A classic romantic drama is treated as a parallel autobiography. The author argues that the helmer indentifies herself with the heroine, that is Wallis Simpson, who turns from a commoner into a royal person. Here is also idealization of the historic personality, in THE KING'S SPEECH shown as a real bitch, who in the hard prewar period crossed up stability of the British empire.

W.E., Madonna, Wallis Simpson, idealization, a parallel autobiography, romantic drama

Tamara Dondurei

Twins

Review of the new film by Giorgos Lanthimos' ALPEIS. Like in his previous KYNODONTAS, Lantimos treats the theme of imitation, substitution of senses. The helmer exploits postmodernist principle of endless reproduction of the original, but transfers it from the province of the banal into effective exploration of difference between dogma and improvisation, life and death, art and fake. Whereas KYNODONTAS was mostly horror, ALPEIS is rather a lyrical tragedy about human imperfection. The director's experiment is based upon visual withdrawal of the notion of «border», directly tied up with conceptions of the real. Actually utopia is presented disguised as document, and the helmer revives urgent conflict, connected with the induration into the role — individually chosen or imposed by the society.

ALPEIS, Giorgos Lanthimos, imitation, substitution of senses, reproduction of the original, utopia

Alexandra Tuchinskaya

In perspective of antipodes

Review of Victor Kossakovsky's ¡VIVAN LAS ANTIPODAS! (Germany — Netherlands, Argentina — Chile).

Sergei Erlikh

Mythistory, or How historic memory is made

Phenomenon of historic memory is considered as mythistory — that is the past seen through the myth. Black and white univocacy of historic memory is provided by the mythologeme of struggle between good and evil, so called «basic myth» — the duel of the divine hero with demonic opponent. Even when applying to the past, the basic myth stands as a programme — policy striving for the future. Analyzing specific historic events and phenomena, the author concludes that the results of certain mythological combats tell on the turns of Russian history, therefore historic memory is one of the most important fronts of ideological battle for the Russian future.

Historic memory, myth, univocacy, basic myth, the past, ideological battle

Steve McQueen:

«Cinema must stay alive»

Interview by Peter Knegt.

Foreign press on the films by Steve McQueen

Steve McQueen

Portrait of the artist in questions and answers

Requested by: Rosanna Greenstreet, Laura Barnett.

Andrei Fomenko

Comedy of remarriage: from myth to novel

Basing on the classical Hollywood pictures HIS GIRL FRIDAY by Howard Hawks and THE PHILADELPHIA STORY by George Cukor, shaped within the specific genre of screwball comedy in 30—40s, the author investigates the original metagenre phenomenon defied by Stanley Cavell as comedy of remarriage. The actual depth and aesthetic significance of the pictures, untruly categorized as standard Hollywood production, are disclosed being analyzed in historical, philosophical, mythological and theoretical contexts.

Comedy of remarriage, screwball comedy, metagenre phenomenon, Hollywood, myth

Valentin Dyakonov — Maria Kravtsova

Country to let

Problem of context of artistic expression.

Bernardo Bertolucci

La mia magnifica ossessione

Excerpts from the book.

Yury Arabov

Faust

A script.

Oatto Lapte

Nobody nowhere

A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 17.11.11. Подл. к печати 30.11.11
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 13007. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Роскомнадзором. Реклама

20:00 понедельник - четверг

«ИНТЕРНЫ» - комедийный сериал на телеканале ТНТ. Все персонажи сериала вымышлены.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.ГАНЖАРЫ, Д.ДЕСЯТЕРИКА, В.КОЛОТАЕВА, И.КУШНАРЕВОЙ, У.МЕХТИ, Н.СПУТНИЦКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Е.ТАРХАНОВОЙ, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Появление «качественных» телесериалов

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

СЕРИАЛЫ «УНИВЕР», «ДВА С ПОЛОВИНОЙ ЧЕЛОВЕКА», «МОРСКИЕ ДЬЯВОЛЫ», «ФИЗИКА ИЛИ ХИМИЯ»
КИНЕМАТОГРАФ СТРАН СНГ

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕРГЕЙ ЭРЛИХ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ
БЕЛА ТАРР
МАРК БЕРНЕС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Отражение истории в российских телесериалах
Проблемы культового кино

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

МАНУЭЛ ДИ ОЛИВЕЙРА
ФРЭНК ХЕНЕНЛОТТЕР

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Елена Королькова. МОСКВА
Андрей Мигачев. КЛИНИНГ